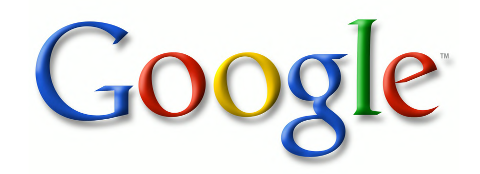
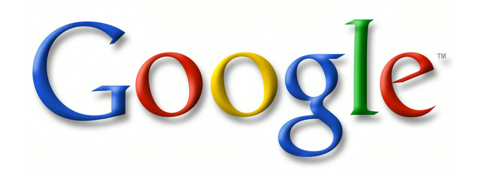
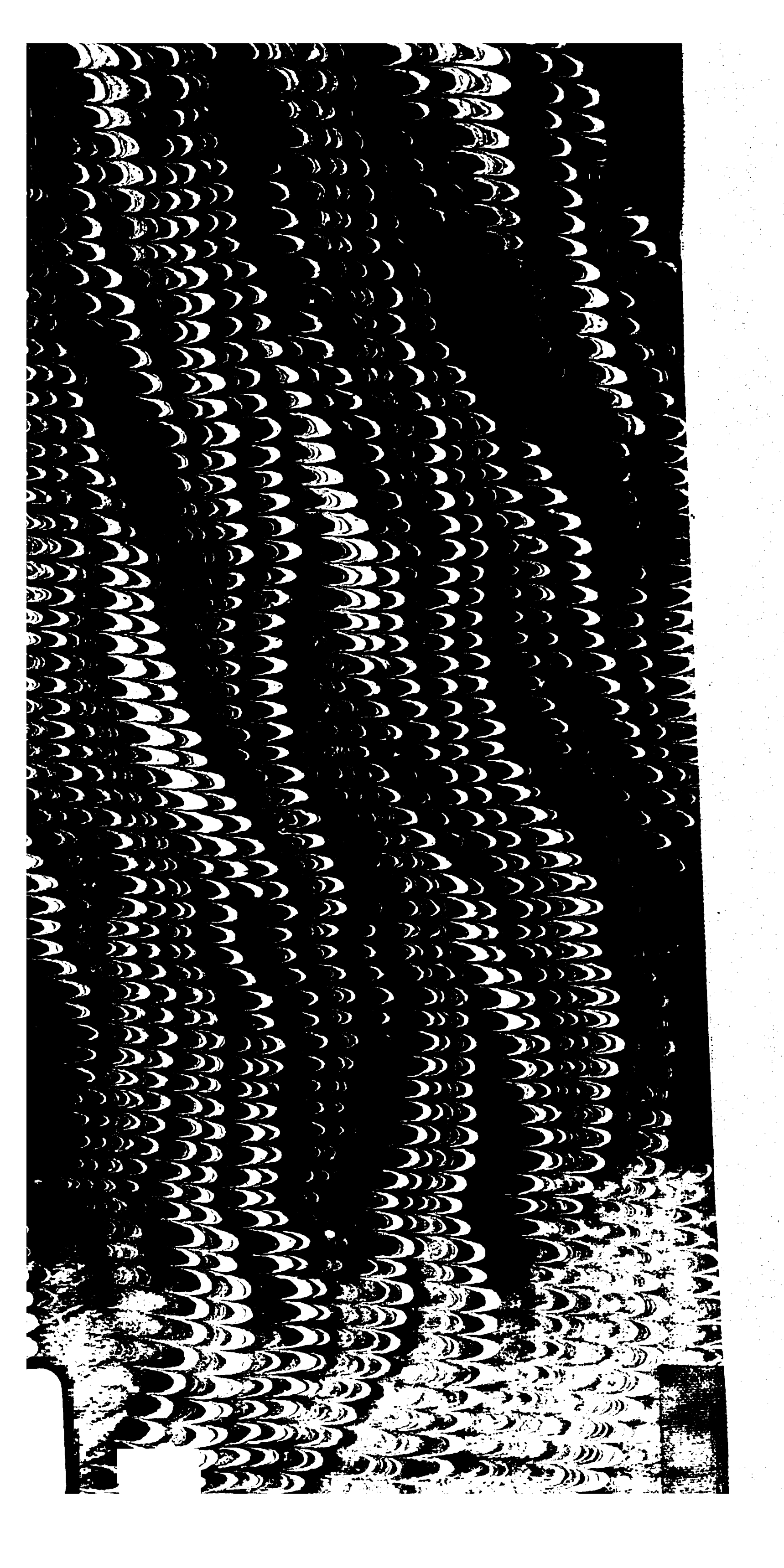
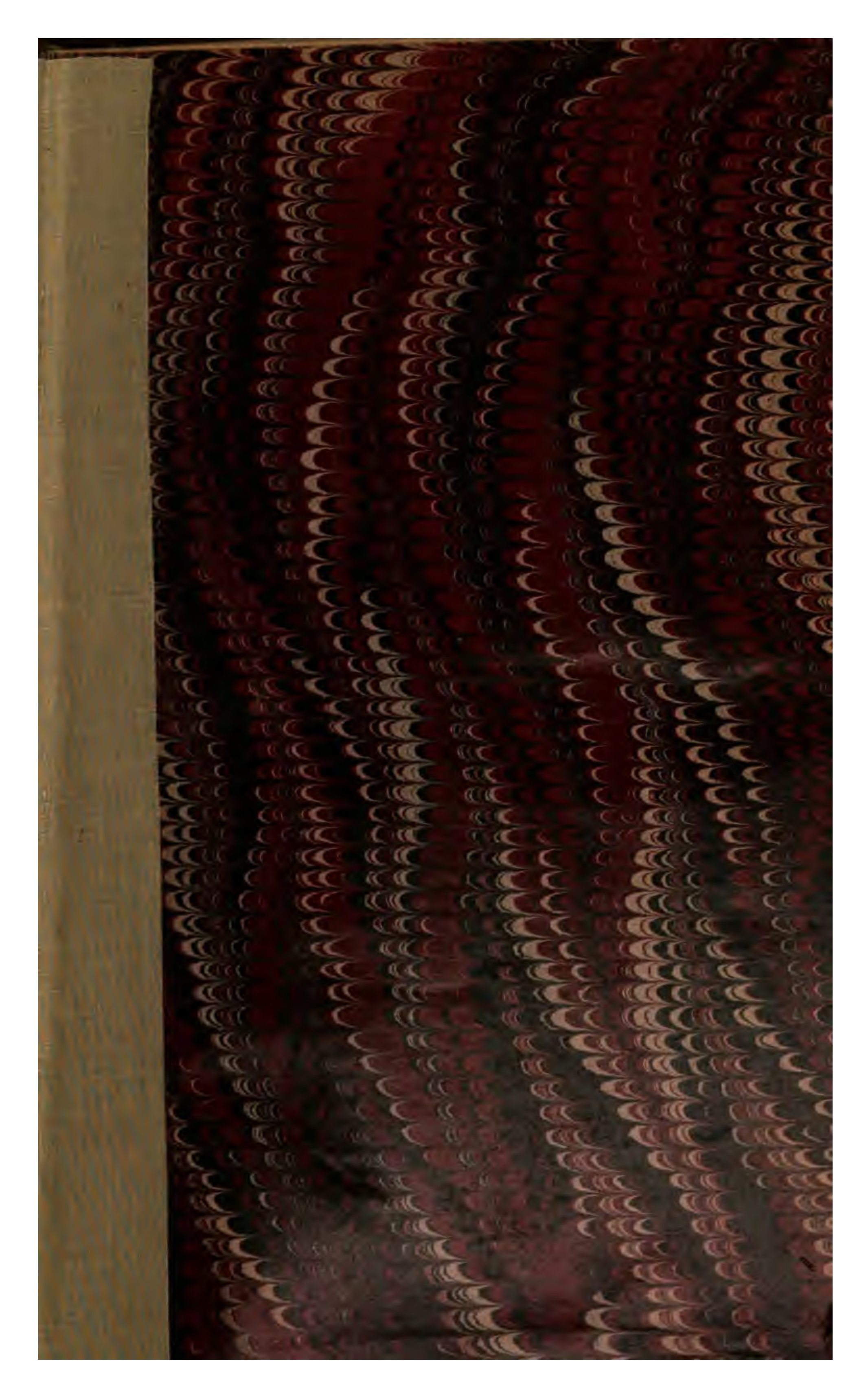


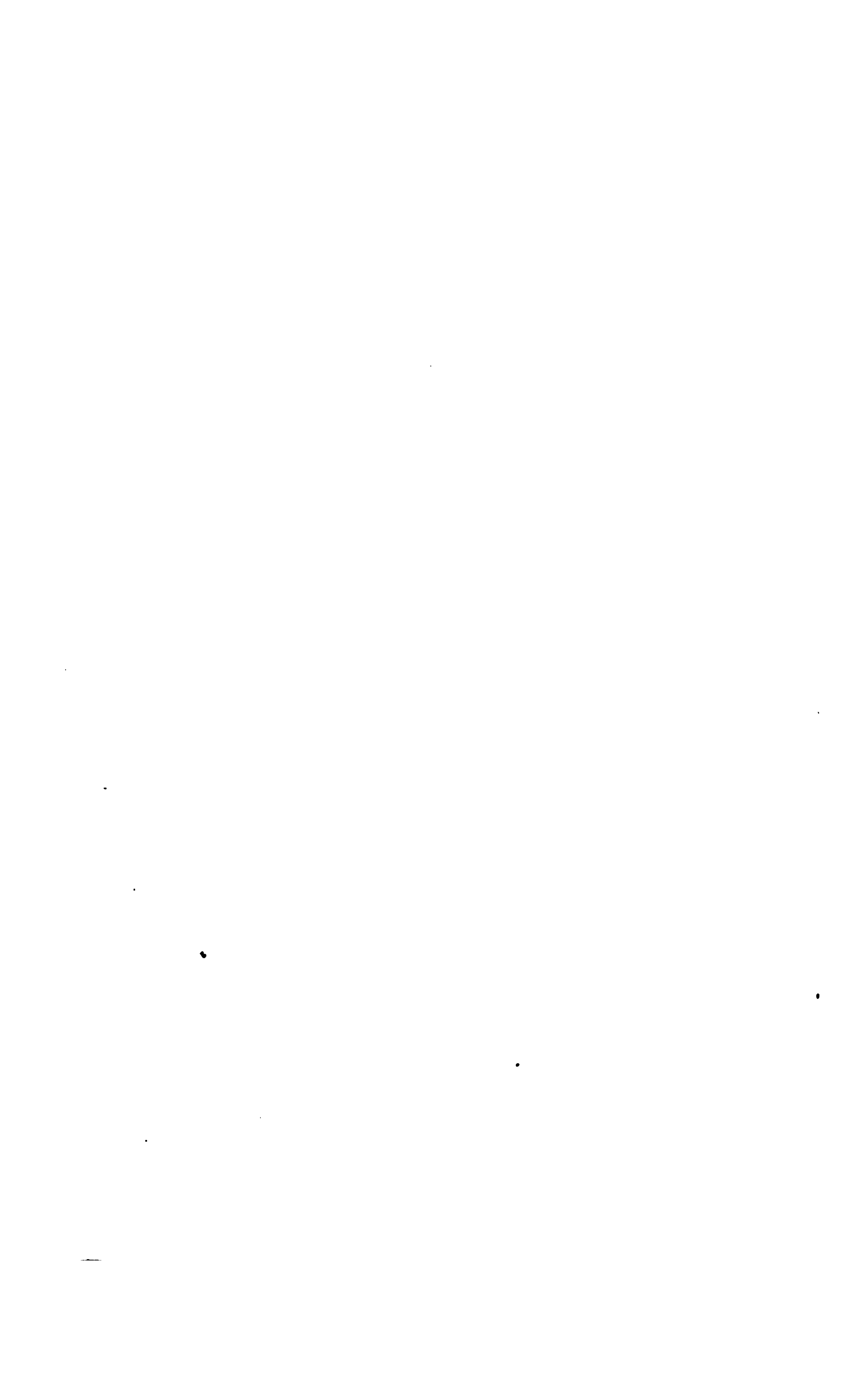






A. A. Stanley.

C. A. Stanley.



Lehrbuch

der

musikalischen Komposition

von

J. C. Lobe,
Professor.

Dritter Band.

Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte,
in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht
auf Selbstunterricht.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1860.

Motto: „Es ist weit mehr Positives, das heisst Lehrbares und Ueberlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt; und der mechanischen Vortheile, wodurch man die geistigsten Effekte (versteht sich immer mit Geist) hervorbringen kann, sind sehr viele. Wenn man diese kleinen Kunstgriffe weiss, ist vieles ein Spiel, was nach Wunder was aussieht."

Goethe.

Vorrede.

Ueber den Nutzen der in diesem Buche abgehandelten Disciplinen sind die Meinungen in neuerer Zeit getheilt. Nicht gering ist die Zahl Derjenigen, welche das Studium der Fuge, des Kanons und des doppelten Kontrapunktes für überflüssig, wohl gar für schädlich halten. Es soll, so meinen sie, die freie Schöpferkraft des Genie's hemmen, dessen Phantasie mit alten, trockenen Bildern anfüllen, an starre Formen binden und gewöhnen! Wie dieser Wahn hat entstehen können, ist kaum zu begreifen. Dass Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven die blühendsten, phantasiereichsten Werke geschaffen, bestreitet Niemand, und dass diese Meister alle kontrapunktischen Künste jahrelang mit eisernem Fleisse studirt und geübt haben, sollte doch Jeder wissen, der sich einen Musiker nennt. Ohne vollkommene Gewandtheit in der technischen Handhabung aller musikalischen Mittel ist ein wahrhaft freies ästhetisches Schaffen nicht möglich. Dem Ungeübten können einzelne hübsche Gedanken sich in der Einbildungskraft vorstellen, aber an der künstlerischen Ausgestaltung, Führung und Verknüpfung derselben wird ihn sein Ungeschick überall hindern. Was kann die Phantasie und Erfindungskraft mehr wecken und befruchten, als die Uebung, aus einem, oft sehr einfachen Gedanken die allermannichfaltigsten Bildungen zu entwickeln?

Zu dieser Kunstfertigkeit aber verhilft die Lehre von den kontrapunktischen Kombinationen Dem, der sie fleissig studirt und allseitig durchübt, besser als jede andere. Ich habe deshalb auch niemals glauben können, dass ein vernünftiger Musiker jenen Wahn hege; vielmehr bin ich überzeugt, dass jeder Kunstjünger die kontrapunktischen Künste alle nur gar zu gern kennen und ausüben

möchte, wenn das Studium derselben nur nicht in einem so abschreckenden Rufe der Mühseligkeit und Schwierigkeit stände! Und dies bisher freilich nicht ohne Grund; denn in keinem Theile der Kompositionslehre ist die Theorie so weit hinter der Praxis zurückgeblieben, als in dem der Fuge etc. Die Theoretiker haben einander seit Jahrhunderten bis in unsere Tage eine nicht unbeträchtliche Zahl theils unnützer, theils zu beschränkter, theils geradezu falscher Regeln nachgeschrieben. Aufgefallen ist das auch schon manchem Theoretiker. So schreibt z. B. André in seiner Lehre vom Kanon (Bd. II, zweite Abtheilung, S. 8): »Die mitunter so falschen Ansichten, welche man über den doppelten Kontrapunkt etc. hatte, sowie die desfallsigen, oft ganz mysteriös abgefassten Vorschriften und höchst mangelhaften Regeln und unbedeutenden Beispiele konnten auf ein gründliches Studium dieser Setzart nur sehr nachtheilig wirken«.

Dennoch hat auch André manche Irrthümer seiner Vorgänger unberichtigt gelassen, die Klarheit und Bestimmtheit der Lehre überhaupt wenig befördert, ja zuweilen die Dunkelheit der früheren Theorie noch vermehrt. Man wird im Anhang dieses Buches u. a. Beweise finden, dass er gewisse Fälle von S. Bach nicht unter die bestehenden Regeln hat bringen können. Wie soll aber der Schüler da klar sehen und sicher sein, wo ein so gelehrter Theoretiker zweifelhaft und unsicher geblieben ist?

Ich habe in vorliegendem Werke den Versuch gemacht, die genannten Disciplinen auf eine einfachere und bestimmtere Weise vorzutragen. Dass ich der bisher fast allgemein gültigen Theorie gegenüber ziemlich kühn dabei verfahren bin, wird der Kenner bald gewahren. Meine Lehre von der Fuge kennt z. B. keinen »Gefährten«, keinen »Wiederschlag« und keine »Durchführungen«. Dass man auch ohne diese Begriffe alle Arten von Fugen verfertigen lernen kann und dass dazu weder allzugrosse Mühe noch Zeitaufwand erforderlich ist, wird der Schüler erfahren; dass aber diese Begriffe überhaupt ganz überflüssig sind, dass sie durch ihre Zweideutigkeit und Unzuverlässigkeit, theils auch durch ihre Grundlosigkeit oft zu geschmacklosen Bildungen verführen mussten, hoffe ich in dem Anhang unter den betreffenden Rubriken dem Kenner dargethan zu haben.

Meine Lehre ist zum grössten Theil aus den praktischen Werken J. S. Bach's abstrahirt und an Beispielen von ihm erläutert. Dies wird jene Theoretiker Wunder nehmen, die den Anfänger gerade vor dem Studium dieses Meisters warnen, weil er, wie sie sagen,

sich zu viel Freiheiten erlaubt und zu viel Ausnahmen gemacht habe! Freilich giebt es vielleicht keine einzige Fuge von ihm, die sich in vollkommenes Einvernehmen mit den bisher gangbaren Regeln setzen lässt. Aber ziemlich sonderbar scheint es mir, deshalb die Bach'sche Praxis für zu frei zu erklären! Mir däucht im Gegentheil, es läge näher, die Theorie, welche solches thut, für zu eng zu halten! Betrachten wir z. B. seine »Kunst der Fuge«, so wimmelt sie nach der Ansicht der alten, oft auch der heutigen Theorie von Ausnahmen gegen die Regeln! Und das soll in dem Werke sein, in welchem er seine ganze kombinatorische Kunst niederlegen und diese nicht bloss technisch, sondern auch ästhetisch entwickeln wollte! Wie? In diesem Musterwerke hätte er sich erlaubt, jeden Augenblick gegen wesentliche Gesetze zu verstossen, dadurch die Idee der Fuge zu verunstalten, die Nachfolger in die Irre zu führen?!

Ich meine, wir sollten bescheidener sein und annehmen, dass ein Meister wie Bach einen Unterschied zwischen wirklichen und vermeintlichen Ausnahmen gemacht haben müsse. Unter einer wirklichen Ausnahme verstehe ich eine Gestaltung, die irgend ein in dem Wesen der Kunst begründetes, also ein wesentliches Gesetz verletzt. Sie giebt sich durch eine abnorme Wirkung kund, dadurch dass sie das Gefühl oder den Verstand des Kunstgebildeten beleidigt. Derartige Ausnahmen sind mit nichts zu entschuldigen, auch nicht mit der »höheren Idee« des Künstlers. Denn mit der Idee allein wird dem Kunstgeist nicht gedient, der verlangt auch den durchaus ungetrübten, verständigen und anmuthig sinnlichen Ausdruck derselben. Hinter der sogenannten *licentia poetica* steckt entweder Ungeschick, oder Willkühr, oder Originalitätssucht, oder Homer's Schlafmomentchen. — Die vermeintliche Ausnahme hingegen ist eine Gestaltung, die weder dem Gefühl noch dem Verstand des Kenners missfällt, keine wesentliche Regel verletzt, sondern nur eine zu eng gefasste oder falsche Regel unbeachtet lässt.

Wenn man diesen Unterschied in's Auge fasst, wird man in Bach's Werken keine Ausnahmen finden; was man bisher für solche angesehen, sind eben rechte Regeln selber. Dann verschwindet aber auch die vermeintliche Gefahr, welche für den Anfänger in dem Studium dieses Meisters liegen soll, und man gewinnt für des Schülers Phantasie den unschätzbaren Vortheil, dass man sie vor den trockenen Beispielen der Theoretiker zu bewahren nicht nöthig habe, sondern sie vielmehr durch die unmittelbare Heranführung an die blühenden Musterwerke der Meister alsogleich befruchten könne.

Gleich die erste einfache Fuge in Bach's »Kunst der Fuge« will André gar nicht als eine eigentliche, nach seiner Ansicht regelrechte Fuge gelten lassen, weil sie sich den hergebrachten Vorschriften zu einer solchen nicht fügen will. Ich wage dasselbe Tonstück für eine der besten und regelrechtesten einfachen Fugen zu erklären, und beginne meine Lehre mit der Analyse derselben. Ich denke, weder des Schülers Begriff von der Fuge wird dadurch verwirret, noch sein Geschmack dadurch verdorben werden.

Ich habe, wie der Titel sagt, dieses Buch mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht ausgearbeitet. Abgesehen davon, dass gar manchem Lernbegierigen der mündliche Lehrer versagt ist, glaube ich auch mit einigem Grund annehmen zu dürfen, dass sonst nicht ungeübte Komponisten, welche das Studium der hier abgehandelten Materien vernachlässigt oder ganz übergangen haben, eine leicht übersichtliche Darstellung derselben, wie sie hier geboten wird, mit Erfolg benutzen und so das Versäumte bald nachholen könnten. Der »Selbstkorrigirer« auf Seite 90 ff. giebt dazu eine Methode an, die sich mir selbst sehr hilfreich erwiesen hat.

Die folgende Bemerkung möge treffen, wen sie angeht: Ich spintisire meine Lehrbücher nicht *a priori* aus, sondern ich arbeite stets *a posteriori*. Ich habe nicht erst geschrieben und dann gelehrt, sondern ich habe erst gelehrt und dann geschrieben. Auch bin ich in der praktischen Komposition aufgewachsen. Was ich daher in meinen Lehrbüchern anrathe, das sind keine mit dem Verstande bloss ausgeklügelten Voraussetzungen, die sich erst nachher bewähren oder nicht bewähren mögen, sondern das sind Erfahrungen, welche die Probe ihrer praktischen Brauchbarkeit an meinen Schülern bestanden haben.

Gegen die Einbildung, dass ich den gegenwärtigen Versuch für vollkommen gelungen halte, brauche ich mich bei den Unbefangenen nicht zu verwahren. Ich sehe gar wohl die Schwächen desselben schon jetzt, und es ist keine gemachte Bescheidenheit, dies zu gestehen. Aber ebensowenig will ich meine Ueberzeugung zurückhalten, dass hier zum ersten Male der Versuch einer wirklichen Reform der Fugenlehre erscheint, und dass ich diese Reform keinem Vorgänger, sondern allein meinen eigenen Meditationen und Untersuchungen verdanke.

Leipzig, im April 1860.

J. C. Lobe.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Erstes Kapitel.

Die einfache Fuge.

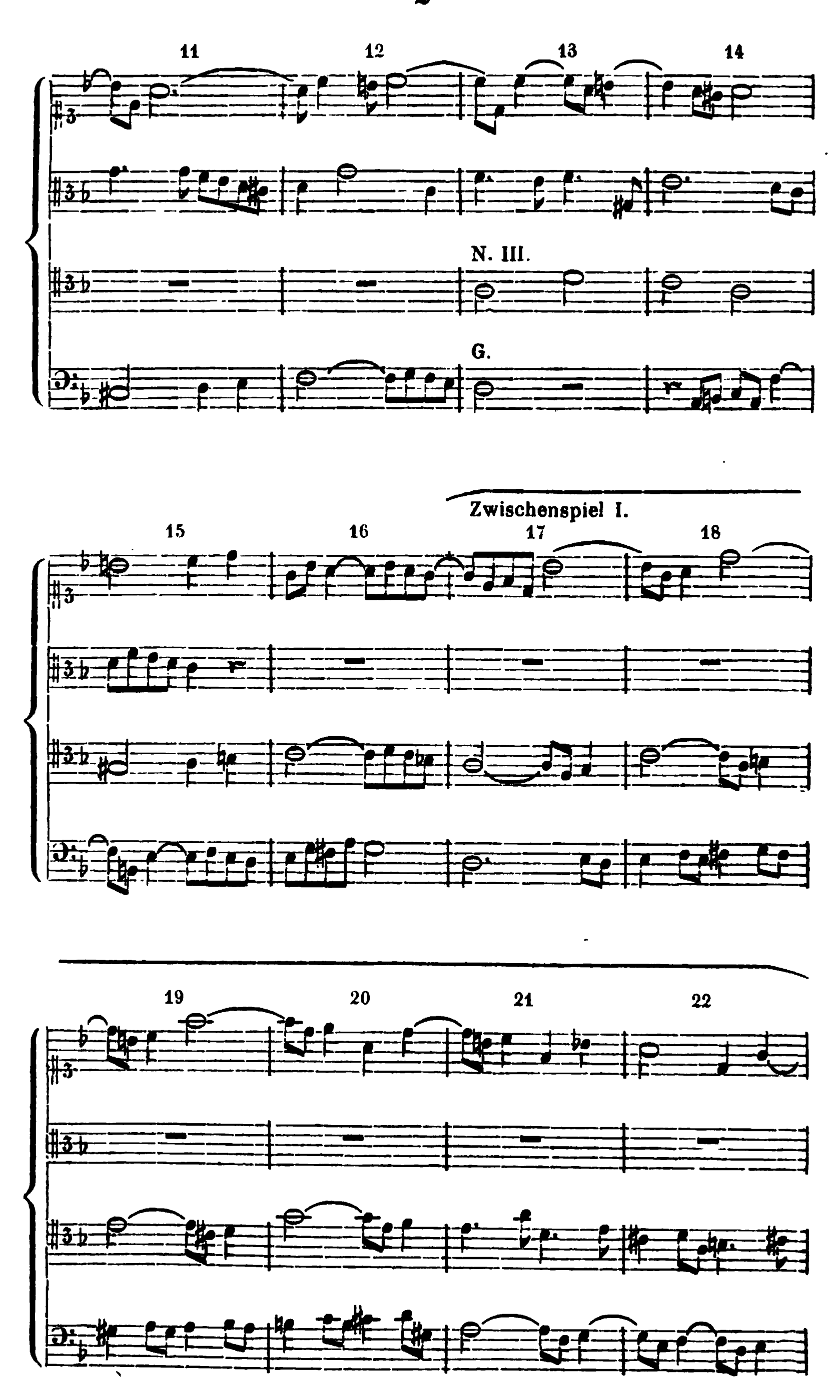
Erklärung der Abkürzungen.

Th. Thema. N. Nachahmung. G. Gegensatz oder Gegenharmonie.
Zw. Zwischenspiel oder Zwischensatz.

Contrapunctus I.

Aus: »Die Kunst der Fuge« von S. Bach.




11
12
13
14
N. III.
G.
Zwischenspiel I.
15
16
17
18
19
20
21
22


G.
23
24
25
26
N. IV.
G.
G.
Zwischenspiel II.
27
28
29
30
N. V.
G.
G.
G.
31
32
33
34
N. VI.

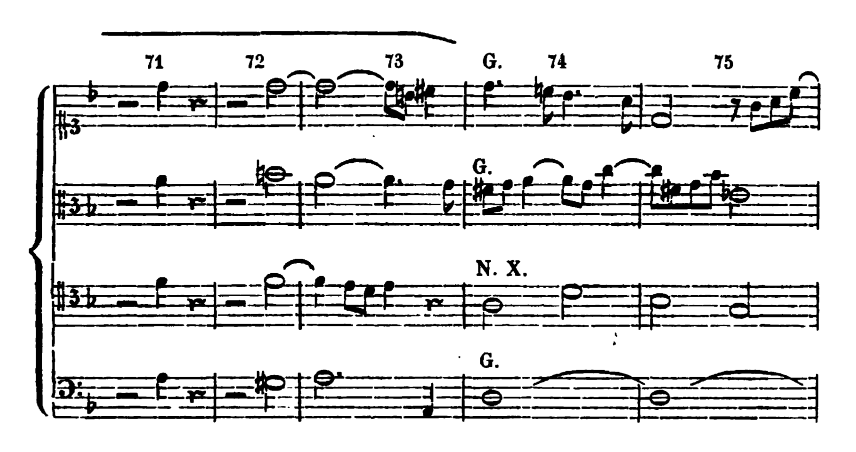


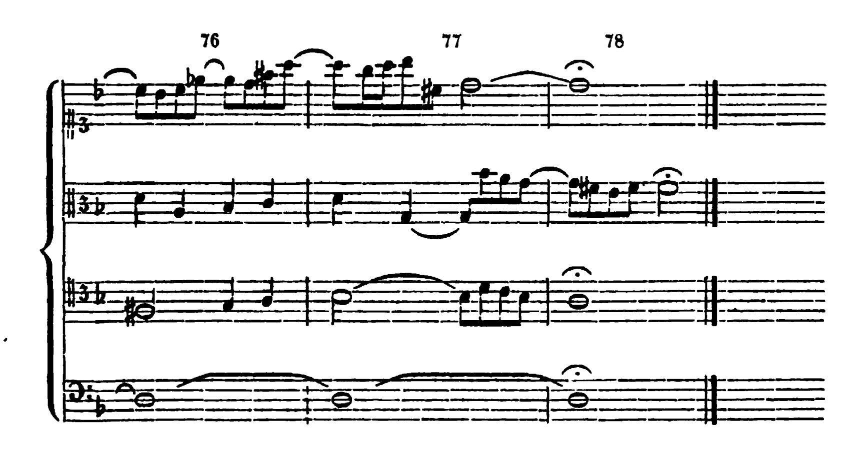
Zw. III.
35
36
37
38
39
40
41
42
G.
G.
N. VII.
G.
Zw. IV.
43
44
45
46


47
48
49
50
N. VIII.
G.
G.
G.
51
52
Zw. V.
53
54
55
56
57
58
G.
G.
G.
N. IX.



Zw. VI.
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70





Erklärung dieser Fuge.*)

§ 1. Die Bach'sche Fuge ist eine vierstimmige. — Mit der vierstimmigen einfachen**) Fuge beginnen wir unsere Studien.

§ 2. Der Alt fängt mit einem Satze allein (einstimmig) an. Diesen zuerst in einer Stimme, gleichviel in welcher, anhebenden Satz nennen wir Thema.

---

*) Ich behalte auch für die Erklärung der Fuge, des Canons u. s. w. die Terminologie bei, welche ich für die Konstruktionsweisen der musikalischen Gedanken und Formen in dem ersten Theile meiner Kompositionslehre angenommen habe.

**) Einfache Fuge heisst sie, weil nur ein Thema darin verarbeitet wird, zum Unterschied von anderen Fugenarten, die mehrere Thema's enthalten.

§ 3. Dieses Thema wird von einer zweiten Stimme (hier vom Diskant) nachgeahmt. Wir nennen das die erste Nachahmung.

§ 4. Zu dieser Nachahmung führt die Stimme, welche das Thema allein vortrug (hier der Alt), ihren Gesang fort. Diesen fortgeführten Gesang nennen wir Gegensatz oder Gegenharmonie. Die Setzweise wird nun, vom Eintritt der ersten Nachahmung an, durch Hinzutritt der Gegenharmonie zweistimmig.

§ 5. Vom neunten Takte an erscheint das Thema in einer dritten Stimme (hier im Bass). Dies nennen wir die zweite Nachahmung. Da die Alt- und Diskantstimme ihren Gesang fortführen, so wird die Gegenharmonie zwei-, die Setzweise dreistimmig.

§ 6. Nachdem der Bass die Nachahmung beendigt hat, führt die letzte bis jetzt unbeschäftigt gebliebene Stimme (hier der Tenor) das Thema vor. Dies ist die dritte Nachahmung. Die Gegenharmonie wird drei-, die Setzweise vierstimmig. Jede der vier Stimmen hat das Thema nun einmal gebracht.

§ 7. In den nächsten sechs Takten (vom 17. bis 22.) schweigt das Thema. Drei Stimmen aber (hier Diskant, Tenor und Bass) setzen ihr Spiel fort. Dieses fortgesetzte Stimmengewebe nennen wir Zwischenspiel.

§ 8. Mit dem 23. Takte tritt wieder eine Nachahmung des Thema ein (hier im Alt). Dies ist die vierte Nachahmung. Hierauf folgt wieder ein Zwischenspiel, das zweite; u. s. w.

Die Stimmordnung des Thema und seiner Nachahmungen.

§ 9. Wir sehen, dass das Thema und die drei nächsten Nachahmungen in vorstehender Fuge unmittelbar auf einander folgen. Der Alt fängt an (Thema), darauf folgt der Diskant (erste Nachahmung), sodann der Bass (zweite Nachahmung), hierauf der Tenor (dritte Nachahmung). Die vierte Nachahmung erscheint im Alt, die fünfte im Diskant, u. s. w. Dies nennen wir die Stimmordnung des Thema und seiner Nachahmungen.

Die Tonordnung des Thema und seiner Nachahmungen.

§ 10. Die Fuge geht aus *D*moll. Das Thema liegt in der Tonika, die erste Nachahmung in der Dominante, die zweite in der Tonika, die dritte in der Dominante, die vierte in der Tonika, die fünfte in der Dominante, u. s. w. *). Dies nennen wir die Tonordnung des Thema und seiner Nachahmungen.

---

*) In den Dur-Fugen ist die Dominante Dur, in den Moll-Fugen Moll. Ginge die obige Fuge aus *D*dur, so wäre die Nachahmung in der Dominante *A*dur; da sie aus *D*moll geht, ist die Dominante *A*moll.

§ 11. Die bisher angegebenen Merkmale der Fuge sind demnach:

1) Thema;
2) Nachahmung;
3) Gegensatz oder Gegenharmonie;
4) Zwischenspiel oder Zwischensatz; wozu noch kommt:
5) der Schluss.

Disposition der Fuge.

§ 12. Die Einrichtung der Fuge nach Thema, Nachahmung, Stimm- und Tonordnung, Zwischenspiel und Schluss, nennen wir die Disposition der Fuge. Sie lässt sich in einem einfachen Schema darstellen:

Disposition der Bach'schen *D*moll Fuge.

Thema: Alt, Tonika;
Nachahmung I: Diskant, Dominante;
Nachahmung II: Bass, Tonika;
Nachahmung III: Tenor, Dominante.

Erstes Zwischenspiel.

Nachahmung IV: Alt, Tonika.

Zweites Zwischenspiel.

Nachahmung V: Diskant, Dominante;
Nachahmung VI: Bass, Modulation gemischt (*A*moll — *D*moll — *G*moll).

Drittes Zwischenspiel.

Nachahmung VII: Tenor, Tonika.

Viertes Zwischenspiel.

Nachahmung VIII: Diskant, Tonika.

Fünftes Zwischenspiel.

Nachahmung IX: Bass, Tonika.

Sechstes Zwischenspiel.

Nachahmung X: Tenor, Quarte (*G*moll).
Schluss: Tonika.

§ 13. Uebergehen wir die Zwischenspiele und betrachten bloss die Folge des Thema und der Nachahmungen nach den vier Stimmen, so stellt sich folgende Stimmordnung heraus:

Alt,	Diskant,	Bass,	Tenor,
Alt,	Diskant,	Bass,	Tenor,
0	Diskant,	Bass,	Tenor.

Da das Thema mit seinen Nachahmungen elfmal erscheint, so ist die dritte Reihe unvollständig. Hätte die Fuge eine Nachahmung mehr, so wäre an Stelle der 0 wieder der Alt aufgetreten. Alsdann böten alle drei Stimmreihen die gleiche Ordnungsfolge.

Erläuterungen.

§ 14. In dieser Ordnungsfolge der Stimmen wird der Kenner der früheren Fugentheorien schon die Ehrfurcht Bach's vor den gangbaren Regeln vermissen!

In einer vierstimmigen Fuge sind vierundzwanzig verschiedene Stimmordnungen der Nachahmungen möglich, nämlich:

D.	A.	T.	B.	B.	T.	A.	D.	D.	T.	A.	B.
A.	T.	B.	D.	T.	A.	D.	B.	T.	A.	B.	D.
T.	B.	D.	A.	A.	D.	B.	T.	A.	B.	D.	T.
B.	D.	A.	T.	D.	B.	T.	A.	B.	D.	T.	A.
A.	B.	T.	D.	B.	A.	T.	D.	B.	A.	D.	T.
B.	T.	D.	A.	A.	T.	D.	B.	A.	D.	T.	B.
T.	D.	A.	B.	T.	D.	B.	A.	D.	T.	B.	A.
D.	A.	B.	T.	D.	B.	A.	T.	T.	B.	A.	D.

Die bisherige Theorie verlangte, dass jede Vierreihe (in einer vierstimmigen Fuge) eine andere Stimmordnung habe.

Dies wäre sehr leicht zu machen. Denn wenn in vierundzwanzig Vierreihen jede eine von der andern verschiedene Stimmordnung aufstellen kann, die keine Fuge alle benutzt, weil das ein Ungeheuer von Länge — Thema mit fünfundneunzig Nachahmungen! — erzeugen würde: wie viel leichter ist dann für die wenigen Nachahmungen (unsere Bach'sche hat deren nur zehn) jedesmal eine andere Stimmordnung zu bringen.

Bach giebt hier in der ersten Vierreihe eine Stimmordnung, welche er in der zweiten vollständig, in der dritten unvollständig wiederholt.

Ist dies vielleicht die rechte Regel, und die der Theoretiker eine falsche?

Weder das Eine noch das Andere unbedingt, unter Umständen aber sind beide anzuwenden.

Im Allgemeinen ist eine verschiedene Stimmordnung in der Nachahmungsweise der Mannichfaltigkeit wegen wünschenswerth, natürlich nur da, wo die gleiche Ordnung bemerkt werden

und eine unangenehme Wirkung machen könnte. Die Regel sei daher zu strenger Nachachtung empfohlen für den Anfang, bei einer vierstimmigen Fuge also für das Thema und seine drei ersten Nachahmungen. Hier ist die Aufmerksamkeit des Hörers noch ungeschwächt. Die Auftritte des Thema und seiner drei nächsten Nachahmungen können in ihrer Ordnung leicht verfolgt und unterschieden werden.

Wollte man hier z. B. die Ordnung so geben:

Bass, Alt, Bass, Alt, oder:
Bass, Alt, Alt, Bass,

so würde jeder Hörer das Ausbleiben der Diskant- und Tenorstimme, welche man erwartet, bemerken und unangenehm empfinden.

Im Verlaufe der Fuge wird die gleiche Ordnungsfolge meist gar nicht bemerkt, weil man beim Anfang wohl die Verschiedenheit der Stimmen, nicht aber ihre Folgeweise genau merkt, oder doch bei der Aufmerksamkeit auf den Eintritt der späteren Nachahmungen vergisst.

Besonders ist die Verschiedenheit der Stimmfolge da nicht wesentlich nothwendig, wo Zwischenspiele die Nachahmungen trennen.

Das folgende Beispiel aus Bach's »Kunst der Fuge«, Contrapunctus II, verletzt die alte Regel der abwechselnden Stimmordnung noch empfindlicher.





Wir wollen eine solche Wiederholungsweise zweier Nachahmungen in derselben Stimme, wenn auch durch ein Zwischenspiel getrennt, ebensowenig als die gleiche Stimmfolge in mehreren Vierreihen hinter einander empfehlen. Im Allgemeinen behält das Gesetz der Mannichfaltigkeit der Stimmordnungen sein Recht. Eine gelegentliche seltene Abweichung davon hat aber Bach für kein ästhetisches Verbrechen gehalten, und der vorstehende Fall wird auch dem Unbefangenen unserer Zeit als kein solches erscheinen.

Die Hauptbedingung für die Ordnungsfolge der Nachahmungen liegt in anderen Umständen, darin nämlich, dass

1) der Eintritt nicht in einer unangemessenen Lage in Bezug auf die Natur des Thema, z. B. nicht in einer unverhältnissmässig hohen oder tiefen Tonlage erscheine; sodann dass

2) keine zu weit auseinander- oder namentlich in tiefer Tonregion zu eng bei einanderliegende Harmonie herbeigeführt werde; die erstere würde leer, die andere dumpf erscheinen und wirken.

Berücksichtigt man diese Punkte, dann ist getrost zu sagen: jede Stimmordnung ist gleich gut; und braucht man sich um die

vielen Regeln, welche die alte Lehre auch über diesen Punkt unnöthigerweise ausgeklügelt hat, nicht weiter zu bekümmern.

Verschiedene Länge der Zwischenspiele.

§ 15. Da das Thema und seine vollständigen Nachahmungen immer dieselbe relative Länge haben, so ist es, um die Einförmigkeit der Konstruktion zu vermeiden, zweckmässig, die Zwischenspiele in verschiedenen Längenverhältnissen zu bilden.

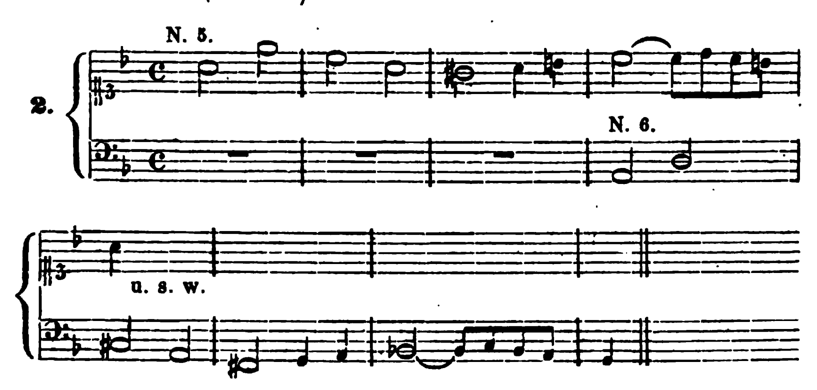
In unserer Fuge stellt sich das Verhältniss der Zwischenspiele in folgenden Zahlen dar:

Erstes	Zwischenspiel	sechs	Takte.
Zweites	—	zwei	—
Drittes	—	vier	—
Viertes	—	fünf	—
Fünftes	—	drei	—
Sechstes	—	vierzehn	Takte.

Eintritte der Nachahmungen.

§ 16. In der Bach'schen Fuge tritt eine neue Nachahmung erst ein, wenn die vorige ihren Gesang ganz vollführt hat. Dies nennen wir eine vollständige Nachahmung.

§ 17. Nur bei der sechsten Nachahmung findet eine Ausnahme statt. Diese Nachahmung tritt einen Takt früher, vor Beendigung der fünften ein (Takt 32).



Doch vollendet die vorige (fünfte) Nachahmung ihren Gesang, wie man sieht.

Solch engeres Aneinanderrücken der Nachahmungen nennt man Engführung.

§ 18. Zuweilen wird die vorhergehende Nachahmung beim Eintritt der folgenden nicht vollendet, sondern mit anderem Motivmaterial weiter geführt. Z. B.

3.



Dies wollen wir eine abgebrochene Engführung nennen, aber nicht viel Werth darauf legen, denn der Reiz der Engführung besteht eben darin, dass die vorige Nachahmung ihren Gesang unbehindert von der hinzutretenden folgenden zu Ende führt, wie es in dem aufgezeigten Beispiele von **Bach** geschieht.

Von den Engführungen werden wir später oft zu handeln haben; sie treten in den mannichfaltigsten Weisen in der Fuge auf und bilden einen Hauptschmuck und Reiz derselben.

Rhythmische Veränderung der Nachahmungen.

§ 19. In allen zusammengesetzten Taktarten kann das Thema auf dem gewesenen Hauptheile (der einfachen Taktart) eintreten. Z. B.

Bach.

4. u.s.w.

Der $^4/_4$ Takt ist ein zusammengesetzter $^2/_4$ Takt. — Wir werden später auf solche veränderte Eintritte zurückkommen, und dann zeigen, dass sie in manchen Fällen zulässig, in anderen keineswegs zu empfehlen sind.

§ 20. Eine andere Veränderung, welche nicht selten vorkommt, besteht darin, dass man die erste Note des Thema in der Nachahmung verkürzt. Z. B.

Fux.

5.



Auch hierüber später das Nähere.

§ 21. Wie die Anfangsnote verkürzt, wird sie wohl auch einmal verlängert, wovon Beispiel 1 im Bass einen Fall zeigt.

§ 22. Es kommen ferner Fälle vor, wo das Thema zu Ende ist, der Eintritt der Nachahmung jedoch noch nicht erfolgt, sondern jenem noch einige Noten angehängt werden. Dies wird **Anhang** des Thema genannt. Z. B.



Tonische Veränderung der Nachahmungen.

§ 23. Gleich die erste Nachahmung in der Bach'schen *D*moll Fuge ist nicht tonisch treu.



Anstatt des Quintenschrittes am Anfange des Thema (*a.*) macht die Nachahmung (*c.*) nur einen Quartenschritt; während ferner die zweite Note des Thema zur dritten (*b.*) einen Terzenschritt macht, folgt in der Nachahmung an derselben Stelle (*d.*) nur ein Sekundenschritt. Von da an ist die Nachahmung treu bis zu Ende geführt.

Solche tonische Veränderungen der ersten und gewöhnlich auch dritten Nachahmung (beide in der Dominante) haben die allermeisten Fugen und in sehr mannichfaltigen Weisen, worüber eine Menge Regeln und Ausnahmen dazu in den früheren Fugenlehren zu finden sind.

Ich schalte hier eine Uebersicht dieser Regeln ein, damit der Schüler beim Studium der Fugenwerke sich die tonischen Abweichungen der Nachahmungen in der Dominante vorläufig erklären kann. Ob sie nothwendig, d. h. in dem Wesen der Sache gegründet sind, wird im Anhange geprüft und beantwortet werden.

Regeln
für die erste und dritte Nachahmung in der Dominante.

§ 24. Das Fugenthema wird modulatorisch am gebräuchlichsten in dreierlei Weise gebildet.

A) Es modulirt durchaus leitereigen.

B) Es weicht in der Mitte in eine oder mehrere andere Tonarten

aus, kehrt aber in die Haupttonart zurück und schliesst darin.

C) Es modulirt nach dem Ende hin in die Dominante und schliesst darin.

Erste Regel.

§ 25. Die erste und Hauptregel für die Fälle *A*. und *B*. heisst: Die Nachahmung auf der Dominante giebt den Inhalt des Thema in allen Intervallenschritten ganz treu wieder.



Hier ist jeder Intervallenschritt des Thema in der Nachahmung auf der Dominante ganz treu wiedergegeben.

Zweite Regel.

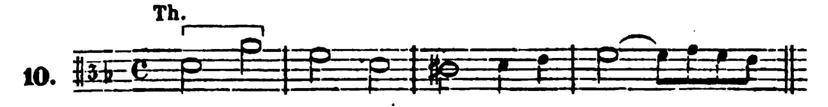
§ 26. Hebt das Thema mit der Dominante an, so folgt die Nachahmung auf der Dominante mit der Tonika.



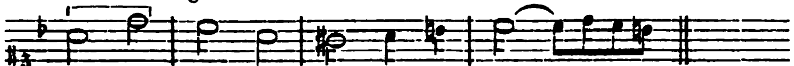
Der ersten Regel nach sollte diese Nachahmung nicht mit *c*, sondern mit *d* anfangen. Halten wir uns indessen für jetzt an die zweite Regel, so gilt diese doch nur für die erste Note der Nachahmung, die folgenden sollen treu in der Dominante erscheinen. Deshalb ist der Terzenschritt *g–es* am Anfange des Thema bei *b*. in den Sekundenschritt *c–b* verwandelt worden.

Dritte Regel.

§ 27. Hebt das Thema mit einem Schritt von der Tonika auf die Dominante an, so macht die Nachahmung auf der Dominante einen Schritt von der Dominante auf die Tonika.



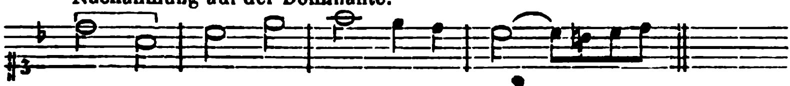




Umgekehrt:

Hebt das Thema mit einem Schritt von der Dominante auf die Tonika an, so macht die Nachahmung auf der Dominante einen Schritt von der Tonika auf die Dominante.





Vierte Regel.

§ 28. Wenn das Thema mit der Tonika anhebt, und der nächste Intervallenschritt der siebente Ton der Tonleiter als wirklicher Akkordton, mithin die Terz des Dominantdreiklangs oder Septakkordes ist, so bringt die Nachahmung auf der Dominante statt dessen den nächsten tiefern Ton (macht also aus dem Sekundenschritt des Thema einen Terzenschritt) und kehrt von dieser Abweichung bei dem nächsten Tone wieder zu den treuen Intervallenschritten zurück.



Hier kann aber die Note, welche der Melodie der Nachahmung nicht zu grosse Gewalt anthut, längere Zeit auf sich warten lassen, wie z. B.





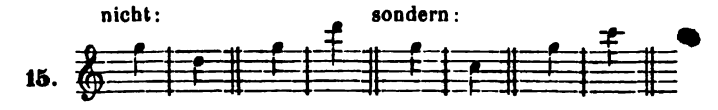
wo die eingehakten Noten anstatt auf der Dominante auf der Quarte folgen.

Fünfte Regel.

§ 29. Wenn das Thema am Ende einen Halbschluss macht:



so macht die Nachahmung auf der Dominante dagegen einen Ganzschluss, also:



Für den Fall *C.*:

Sechste Regel.

§ 30. Wenn das Thema in der Tonart der Dominante schliesst, so wendet sich die Nachahmung auf der Dominante in den Hauptton zurück.





Wer etwa hier schon Lust bekommen sollte, sich über die Bildung der Nachahmung auf der Dominante noch ängstlicher zu machen, als ihm bei diesen Regeln wahrscheinlich schon zu Muthe geworden, der schlage in den früheren Lehrbüchern der Fuge das Kapitel: »Von der Einrichtung des Gefährten, Comes, Antwort« auf, und besonders den Theil davon, welcher von den »ausnahmsweisen Gestaltungen des Gefährten« handelt! Die obige einfache Angabe der bisher für nöthig gehaltenen Regeln genügt für den Schüler, um sich die Abweichungen solcher Bildungen nach der alten Theorie erklären zu können. Wir werden im Anhange sehen, wie viel davon nöthig ist oder nicht!

Prüfung meiner vereinfachten Lehre an einigen anderen einfachen Fugen,

§ 31. Mit den wenigen Kennzeichen, die ich angegeben, ist man im Stande, den Grundriss jeder einfachen Fuge leicht zu erkennen. Die Zweifel und Ungewissheiten, welche die bisherigen Theorien oft nicht bloss in dem Lernenden hervorrufen, sondern zuweilen selbst die Theoretiker in Verlegenheit setzen, ob nämlich eine Erscheinung unter diese oder jene Rubrik zu rech-

nen sei? — ergötzliche Proben davon später! — werden durch unsere Erklärungsweise beseitigt.

Es ist wichtig für das ganze Fugenstudium, diesen Vortheil überzeugend darzuthun. Ich lege deshalb die Disposition unserer ersten Fuge nun auf **ein** Liniensystem gebracht vor Augen, und lasse alsdann nach dieser Methode die Grundrisse einiger anderer einfachen Fugen aus **Bach's** »wohltemperirtem Klavier« mit den dazu nöthigen Erläuterungen folgen.

Disposition der Bach'schen *D* moll Fuge auf ein Liniensystem gebracht.





§ 32. In ähnlicher Weise ist die folgende Disposition einer Fuge aus S. Bach's »wohltemperirtem Klavier« gezogen.

Fuga XVII. *a 4 voci.*

Andante.

Th. T. N. 1. B.

18.

N. 2. D.

N. 3. A.

N. 4. T. N. 5. A.

N. 6. T. N. 7. A.



Erläuterungen.

§ 33. Diese vierstimmige Fuge besteht aus Thema und vierzehn Nachahmungen. Die Zwischenspiele sind nur durch Einhakungen angedeutet, um die Disposition der Nachahmungen noch schärfer erkennbar hinzustellen.

Disposition.

Thema: Tenor, Tonika. — Nachahmung I: Bass, Dominante. — Erstes Zwischenspiel; zwei Takte. — Nachahmung II: Diskant, Tonika. — Nachahmung III: Alt, Dominante. — Zweites Zwischenspiel; drei Takte. — Nachahmung IV: Tenor, Tonika. — Drittes Zwischenspiel; zwei Takte. — Nachahmung V: Alt, kleine Unterterz (*F* moll). — Viertes Zwischenspiel; drei Takte. — Nachahmung VI: Tenor, grosse Obersekunde (*B* moll). — Nachahmung VII: Alt, grosse Obersekunde (*B* moll). — Fünftes Zwischenspiel; vier Takte. — Nachahmung VIII: Alt, gemischt: Dominante, Tonika. — Nachahmung IX: Diskant, gemischt: Tonika, Oberquarte (*Des* dur). — Sechstes Zwischenspiel; zwei Takte. — Nachahmung X: Bass, Tonika. — Nachahmung XI: Tenor, gemischt: kleine Unterterz (*F* moll), grosse Oberterz (*C* moll). — Nachahmung XII: Alt, Tonika. — Nachahmung XIII: Diskant, gemischt: Tonika, Oberquarte (*Des* dur). — Siebentes Zwischenspiel; drei Takte (nicht ganz). — Nachahmung XIV: Diskant, Tonika. — Schluss.

§ 34. Stellen wir die Nachahmungen mit Uebergehung der Zwischenspiele in Vierreihen, so erblicken wir folgende Stimmordnung:

a) Tenor, Bass, Diskant, Alt.
b) Tenor, Alt, Tenor, Alt.
c) Alt, Diskant, Bass, Tenor.
d) Alt, Diskant, Diskant, 0.

Der Vergleich dieser Vierreihen für die vierstimmige Fuge mit der obigen Disposition giebt abermals ihre Nutzlosigkeit zu erkennen.

In vorstehender Fuge erscheint nicht einmal am Anfange eine vollständige Vierreihe. Schon nach der ersten Nachahmung tritt ein Zwischenspiel ein; ebenso eins nach der dritten. Zwischen dem zweiten und dritten, und dritten und vierten Zwischenspiel erscheint nur eine Nachahmung, u. s. w. Die einzige vollständige Vierreihe sehen wir erst nach dem sechsten Zwischenspiel.

Die Nachahmung nach dem zweiten Zwischenspiel bringt der Tenor, die nach dem dritten Zwischenspiel der Alt, u. s. w.

Die beiden Nachahmungen nach dem vierten Zwischenspiel haben wieder Tenor und Alt.

Hieraus ergiebt sich, dass Bach hinsichtlich der Stimmordnung der Nachahmungen ganz und gar nicht nach den Ordnungen der Vierreihen fragt, sondern die Nachahmungen nach jedem Zwischenspiel in die Stimmen legt, in welchen sie sich am bequemsten einführen lassen, unbekümmert, ob sie, in Vierreihen mit Uebergehung der Zwischenspiele betrachtet, gleiche Stimmordnungen haben. Dies sieht man in der Vierreihe *b.*, wo die Folge von Tenor und Alt sich wiederholt, und in den Vierreihen *c.* und *d.*, welche beide Alt und Diskant in gleicher Stimmordnung eröffnen.

Die vorhandenen Fugenlehren übergehen diese Thatsachen. Und sie allein doch geben die wahre Aufklärung über die Praxis der Meister hinsichtlich der Stimmordnung der Nachahmungen.

§ 35. Wie bei der vierstimmigen Fuge werden auch für zwei- und dreistimmige Fugen die verschiedenen Stimmreihen und möglichen Ordnungen der Nachahmungen aufgezählt. Für die dreistimmige Fuge z. B. giebt es sechserlei verschiedene Dreireihen:

D. A. T. — A. T. D. — T. D. A. — T. A. D. — A. D. T. — D. T. A.

In einer fünfstimmigen Fuge sind — hundertundzwanzig verschiedene Fünfreihen möglich!

Wir wollen die Dispositionen einiger dreistimmigen Bach'schen Fugen betrachten. Dies wird genügen, um die Sicherheit und überall ausreichende Brauchbarkeit unserer einfachen Erklärungsweise darzuthun.

Partie I. Fuga II. *a 3 voci.*

Allegretto moderato.

19. 


N. 1.
1.
N. 2.
2.
N. 3.
3.
N. 4.
4.
N. 5.
5.



Disposition dieser Fuge.

Thema: Alt, Tonika. — Nachahmung I: Diskant, Dominante. — Erstes Zwischenspiel; zwei Takte. — Nachahmung II: Bass, Tonika. — Zweites Zwischenspiel; zwei Takte. — Nachahmung III: Diskant, kleine Oberterz (*Es* dur). — Drittes Zwischenspiel; zwei Takte. — Nachahmung IV: Alt, Dominante. — Viertes Zwischenspiel; drei Takte. — Nachahmung V: Diskant, Tonika. — Fünftes Zwischenspiel; vier und ein halber Takt. — Nachahmung VI: Bass, Tonika. — Sechstes Zwischenspiel; halber Takt. — Nachahmung VII: Diskant, Tonika. — Schluss.

Erläuterungen.

§ 36. *a*) In dieser dreistimmigen Fuge erscheint nicht eine einzige Dreireihe. Nur Thema und erste Nachahmung sind unmittelbar mit einander verbunden. Alle anderen Nachahmungen treten einzeln, durch Zwischenspiele getrennt, auf.

b) Die Tonordnung (Modulation) dieser Nachahmungen ist, wie man sieht, sehr einfach. Nur eine Nachahmung, die dritte, liegt in der kleinen Oberterz, *Es* dur. Alle anderen wechseln zwischen Tonika und Dominante. Doch ist die Tonika bei weitem überwiegend vertreten; sie erscheint fünfmal, die Dominante nur zweimal, und diese nicht einmal ganz, sondern in beiden Nachahmungen im Anfange noch mit tonischer Harmonie versehen, und erst später nach der Dominante wirklich ausweichend harmonisirt.

c) Ich habe hier die Skizze der Zwischenspiele wieder mit hingeschrieben, um den Schüler vor einer möglicherweise entstehenden Unsicherheit bei der Betrachtung der verschiedenen Zwischenspielarten vorläufig (später wird ausführlicher darüber gehandelt) zu bewahren.

d) Es wurde nämlich bei der Analyse der *D* moll Fuge das Kennzeichen des Zwischenspiels dahin angegeben, dass das Thema in demselben schweige. Dies ist nun aber keinesweges die einzige Bildungsweise der Zwischenspiele. Diese werden in sehr vielen Fugen auch oft aus dem Thema gewebt.

e) Der Schüler wird jedoch über die Frage: ob Nachahmung (des Thema) oder Zwischenspiel (aus dem Thema gewebt) nicht in Zweifel gerathen, wenn er sich merkt, dass das Thema im Zwischenspiel niemals ganz in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern nur theilweise, aus mehr oder weniger einzelnen Motiven, und dazu tonisch verändert, gebildet wird.

So enthalten die Zwischenspiele 1, 2, 4 und 5 rhythmisch betrachtet, zwar fast das ganze Thema, aber tonisch-melodisch und modulatorisch weichen sie mehr oder weniger von der ursprünglichen Bildung des Thema ab.

Nur die vollständige melodisch festgehaltene Wiederkehr des Thema ist eine Nachahmung desselben in unserem Sinne.

Hiernach wird der Schüler die eigentlichen Nachahmungen des Thema in vorstehender Fuge sowohl, wie in allen anderen von der bloss thematischen Behandlung in den Zwischenspielen überall leicht unterscheiden können.

Kommen ihm aber bei der Betrachtung von Fugen Erscheinungen vor, die er nicht als Zwischenspiele ansehen kann, wo aber auch das Thema vor seiner Vollendung durch den Eintritt einer neuen Nachahmung unterbrochen wird, so sind das Engführungen der Nachahmungen. Die ausführliche Lehre darüber folgt weiter unten.





Disposition.

§ 37. Thema: Diskant, Tonika. — Nachahmung I: Alt, Dominante. — Erstes Zwischenspiel. — Nachahmung II: Bass, Tonika. — Zweites Zwischenspiel. — Nachahmung III: Diskant, Dominante. — Drittes Zwischenspiel. — Nachahmung IV: Alt, kleine Unterterz (*C*moll). — Viertes Zwischenspiel. — Nachahmung V: Bass, *C*moll, *G*moll. — Fünftes Zwischenspiel. — Nachahmung VI: Bass, Dominante. — Sechstes Zwischenspiel. — Nachahmung VII: Diskant, Tonika. — Siebentes Zwischenspiel. — Nachahmung VIII: Alt, Tonika, mit kleiner Ausweichung. — Schluss.

Es bleibt, nach den vorausgegangenen Erörterungen, wenig über diese Fuge zu bemerken übrig.

a) Das Thema modulirt nach der Dominante und schliesst darin in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes. Es wäre hier zu Ende. Die Melodie wird indessen durch einen Anhang in der andern Hälfte des Taktes in die Tonika zurückgeführt.

b) Dass das Thema schon mit dem Schluss in der Dominante fertig ist, sieht man an den meisten Nachahmungen desselben, der vierten, fünften, sechsten, siebenten und achten, welchen der Anhang fehlt.

c) Wie das Thema nach der Dominante, modulirt die erste Nachahmung zurück nach der Tonika. Und so auch gehören die folgenden Nachahmungen melodisch zum grössten Theil zweien Tonarten an. Doch ist die Harmonisirung oft abweichend davon; die erste Hälfte der achten Nachahmung z. B. liegt den Intervallen nach in der Dominante, ist aber mit Akkorden aus der Tonika harmonisirt.

d) Der Schüler ziehe sich nun von recht vielen einfachen Fugen die Dispositionen nach der angegebenen Methode aus. Er wird sehen, dass er mit meinen aufgestellten Merkmalen überall ausreicht. Die Erleichterung, welche diese Vereinfachung der Kennzeichen und der Terminologie gewährt, wird sich bei späteren Auseinandersetzungen noch überzeugender kundgeben.

Zwei Unterschiede der Fugenform gegen die modernen Instrumentalformen.

§ 38. Die modernen Instrumentalwerke sind in Theile, Klausen, in mehr oder minder bestimmt empfindbare Ruhepunkte gegliedert und geschieden. Die Fuge vermeidet in der Regel solche Abtheilungen. Sie versteckt die Halb- und Ganzschlüsse, oder geht flüchtig über dieselben hin; sie wandelt ruhelos in einem ununterbrochenen Flusse fort. Der einzig wirkliche, vollständig zur Ruhe führende Schluss tritt erst am Ende der Fuge ein.

Der zweite Unterschied liegt in der Setzweise. Die Auseinandersetzung desselben macht den Inhalt des folgenden Kapitels aus.

Zweites Kapitel.

Die Polyphonie in der einfachen Fuge.

Die melodische Selbstständigkeit der Stimmen.

§ 39. In den Fugentheorien wird dieser Punkt etwa so formulirt: Jede Stimme soll melodisch gleich bedeutend durch die ganze Fuge geführt werden; jede soll gleich berechtigt, von wesentlichem Inhalt erfüllt sein.

Betrachten wir unsere Fuge von S. Bach, dem grössten Fugenmeister, und fragen wir:

Was heisst „selbstständige Melodie aller Stimmen" in dieser Fuge?

Ich nehme einen Satz daraus, Takt 40 — 43, und stelle zunächst die Melodie jeder Stimme einzeln vor.



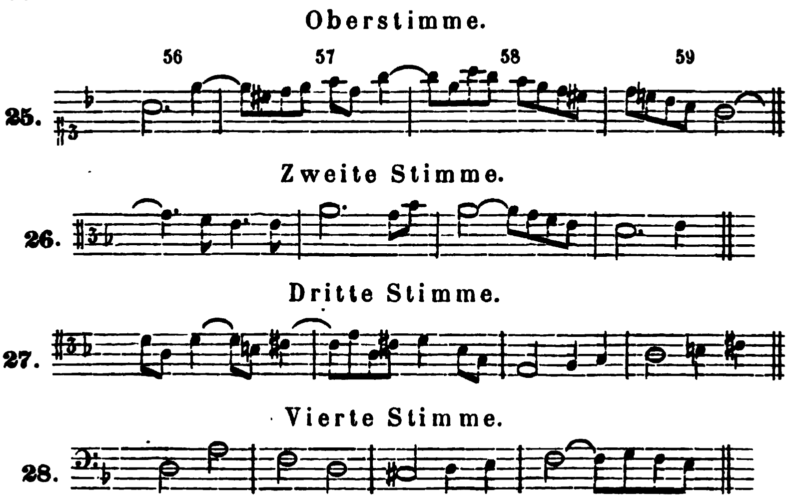
Vierte Stimme.



§ 40. Diese vier Stimmen sind nicht von gleicher melodischer Wichtigkeit.

Der Diskant, Alt und Bass treten zwar rhythmisch selbstständig gegen einander und gegen das Thema auf, sind aber tonisch-melodisch unbedeutender als der Tenor. — Dieser — die Nachahmung des Thema — ist der Monarch, die anderen Stimmen bilden sein Gefolge. Dieses Gefolge ist auch von Stand und Würden, steht aber im Range niedriger als der Gebieter.

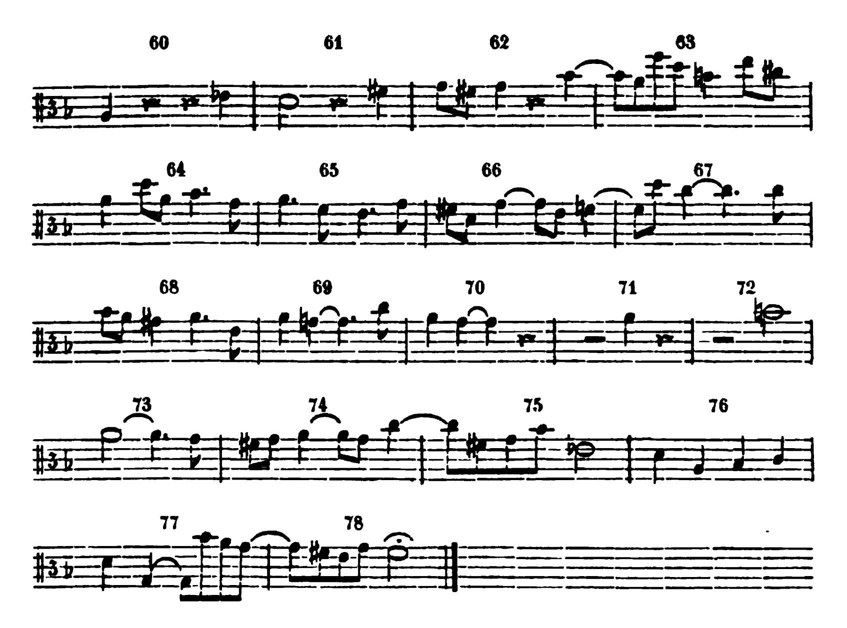
Betrachten wir einen zweiten Satz aus dieser Fuge, Takt 56 — 59.



Wer dürfte die Melodien des Diskant, Alt und Tenor für ebenso bedeutend als die Melodie des Basses erklären?

Nun ziehe man aber die Melodie jeder einzelnen Stimme ganz aus, wie hier mit der Altstimme geschehen.





§ 41. Die ersten vier Takte, welche das Thema vortragen, bilden einen Satz, der als erster Theil einer achttaktigen Periode den Anfang eines modernen Tonstückes abgeben könnte. Die nächsten vier Takte dagegen, 5 — 8, treten zwar als ein zweiter selbstständiger Satz auf, verbinden sich aber mit dem ersten zu keiner solchen einheitlichen Melodie, wie wir sie etwa als Anfang eines Quartetts oder einer Symphonie erwarten dürften.

§ 42. Wir wissen indessen, dass auch eine in solcher Weise konstruirte Periode durch unmittelbare Wiederholung zu einer einheitlichen Doppelperiode erhoben werden kann.

Dies geschieht aber hier nicht. Der dritte Satz, Takt 9 — 12, tritt nicht allein wieder unbekümmert um seine beiden Vorgänger in neuer Konstruktion, mit neuen Motiven auf, er erscheint auch melodisch unzulänglicher als jene.

Ebenso selbstständig, aber auch ebenso beziehungslos auf die drei Vorgänger und melodisch noch unbedeutender erscheint der vierte Satz, Takt 13 — 15.

Folgt man dem ganzen Gange jeder einzelnen Stimme von diesem Gesichtspunkte aus, so zeigt sich überall dieselbe Erscheinung.

Nur der Satz von Takt 23 — 26, die Nachahmung des Thema, hebt sich, wie sein Modell am Anfang, wieder melodisch hervor.

§ 43. Aus dieser Betrachtung ergiebt sich, dass von gleicher melodischer Bedeutung aller Stimmen, wovon die bisherige Theorie spricht, in dieser einfachen Fuge wenigstens, die Rede nicht sein

kann, dass zwischen der Melodie des Thema mit seinen Nachahmungen und den dieselben umspielenden Melodien der anderen Stimmen ein augenfälliger Unterschied besteht, den wir anerkennen und ausdrücken müssen.

Wir thun dies, indem wir das Thema mit seinen Nachahmungen die Hauptmelodie, Alles, was die anderen Stimmen als Gegenharmonie dazu bringen, Nebenmelodien nennen*).

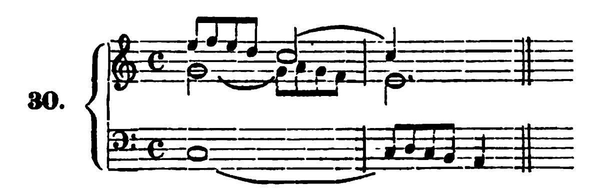
Die rhythmische Selbstständigkeit der Stimmen.

§ 44. Dieser Begriff liesse sich in strengster Weise so fassen:

a) Keine Stimme darf mit den anderen in gleichen Notengeltungen zusammentreffen.

b) Keine Stimme darf mit der andern zugleich fortschreiten.

30.



An vorstehendem Abschnitt sind beide Forderungen erfüllt. Nirgends treffen gleiche Notengeltungen zusammen, und wo eine Stimme fortschreitet, ruhen die anderen.

§ 45. Obgleich diese strengste Art von rhythmischer Verschiedenheit herzustellen möglich wäre, wenigstens hinsichtlich der verschiedenen Notengeltungen (immer verschiedene Fortschritte der Stimmen würde man ohne den grössten Zwang und gänzliches Aufgeben aller freien Führung der Melodie nicht durchführen können), so wird sie in der Praxis nur selten, in kleinen Stellen ausgeübt, weil die rhythmische Selbstständigkeit auch in freieren Formen sich kundgeben kann.

Dies zeigt sich, wenn wir die oben einzeln aufgeführten Melodien wieder im Zusammenklange betrachten.

---

*) Diese Bemerkung ist jedoch ebensowenig in unbedingtem Sinne zu nehmen, als die alte Regel. Ja, letztere soll vorzugsweise ihre Geltung behalten, da die polyphone Gestaltung unzweifelhaft um so vollkommener erscheint und wirkt, als strenger, d. h. melodisch-selbstständiger jede Stimme gebildet ist. Nur als unerlässlich durchaus kann die Forderung der alten Lehre nicht hingestellt werden, weil ihr viele Stellen auch in solchen Fugen nicht entsprechen, die doch allgemein als ächte Fugen anerkannt sind.



Die Buchstaben *a.*, *b.*, *c.* u. s. w. bezeichnen den Noteninhalt halber Takte.

Suchen wir zuerst das Zusammentreffen gleicher Notengeltungen auf, so sehen wir unter

a) halbe Taktnoten im Diskant und Tenor; unter
b) halbe Taktnoten im Alt und Tenor, ebenso unter
c) dieselbe Erscheinung; unter
d) halbe Taktnoten im Tenor und Bass; unter
f) Viertel im Alt und Tenor; unter
h) Achtel in drei Stimmen, Diskant, Tenor und Bass.

Das Zusammentreffen gleicher Notengeltungen geht aber in diesem Bilde nirgends über einen halben Takt hinaus. Die andere Hälfte des Taktes, bald die erste, bald die zweite, ist wieder rhythmisch verschieden.

So haben Diskant und Tenor unter *a.* gleiche halbe Taktnoten, aber unter *b.* folgen im Diskant zwei Viertel, während der Tenor wieder eine halbe Taktnote enthält. Mit dieser halben Taktnote trifft nun auch eine gleiche im Alt zusammen, aber dafür hat die erste Hälfte dieser Stimme eine andere rhythmische Figur, zwei Achtel

und ein Viertel. Alt und Tenor scheinen unter *b.* und *c.* gleiche halbe Taktnoten zu haben, in der That aber ist das nicht der Fall, denn die Bindung des Alt unter *b.* und *c.* macht eine ganze Taktnote daraus. Dieselbe Erscheinung, der vorhergehenden und nachfolgenden rhythmischen Verschiedenheit, zeigt sich in diesem Bilde unter allen Buchstaben. — Rhythmische Verschiedenheit aller vier Stimmen zeigt sich unter den Buchstaben *e.* und *g.*

Ferner bemerken wir rhythmische Verschiedenheit zwischen drei Stimmen unter den Buchstaben *a.* (Diskant, Alt, Bass), unter *b.* (Diskant, Tenor — oder Alt —, Bass), unter *c.* (Diskant, Tenor — oder Alt —, Bass), unter *d.* (Diskant, Alt, Tenor — oder Bass), unter *f.* (Diskant, Alt — oder Tenor —, Bass).

§ 46. Hinsichtlich der Fortschritte der Stimmen finden wir viele gleiche. Von *a.* schreiten alle vier Stimmen zugleich zu *b.* fort. Ebenso von *d.* zu *e.* Ferner unter *h.* drei Stimmen, Diskant, Tenor und Bass mit dem zweiten und dritten Achtel. Zwei Stimmen schreiten zu gleicher Zeit fort im Tenor und Bass von *b.* zu *c.*, in denselben Stimmen von *c.* zu *d.*, im Alt und Tenor von *e.* zu *f.*, im Diskant und Tenor von *f.* zu *g.*, unter *g.* vom ersten zum zweiten Viertel Diskant und Alt.

In ähnlicher Weise stellt sich der zweite oben in den einzelnen Stimmen gezeigte Satz vor, wenn wir ihn als Gesammtbild betrachten.



Der Schüler suche die Gleichheit und Verschiedenheit der Stimmen in beiden Beziehungen zur Uebung des Blickes selbst auf.

§ 47. Was sich nun an diesen beiden Sätzen herausstellt: das ist im Allgemeinen das Wesen und Gesetz aller Fugenpolyphonie.

Die Selbstständigkeit der polyphonen Stimmen verlangt nicht, dass jede einzelne Melodie überall andere Notengeltungen als die anderen, noch dass jede überall mit den anderen verschiedene Fortschreitungen habe, aber je öfter beide Verschiedenheiten in den Stimmen gegen einander wahrzunehmen sind, und je seltener und kürzer die gleichen Notengeltungen und Fortschreitungen mit einander zusammentreffen, um so schärfer wird sich die rhythmische Selbstständigkeit aller Stimmen fühlbar machen, um so vollkommener wird die Polyphonie der Fuge sein.

Abweichungen.

§ 48. Es kommen freilich in den allermeisten Fugen nicht selten Fälle vor, welche beide Punkte dieses Grundsatzes zu streng und beschränkt erscheinen lassen. In folgender Stelle z. B.,



Fuga IV, Partie I (s. Bach's »wohltemperirtes Klavier«), schreiten drei Stimmen in gleichen Noten fort; sie ist, den Takt für sich betrachtet, mehr homophoner als polyphoner Art.

Auch hier (Fuga V, P. I) gehen im ersten Takte zwei, im zweiten Takte drei Stimmen zusammen:



In folgender Stelle (Fuga II, P. I) —

entsprechen die beiden unteren Stimmen (für sich gehört) dem Begriff der Polyphonie keinesweges.

Der nachfolgende Schluss endlich (Fuga V, P. I) —



zeigt von rhythmischer Verschiedenheit der Stimmen gar nichts.

Andererseits enthalten auch einfache Fugen Gestaltungen, in welchen jede Stimme wirklich eine gleich bedeutende Melodie vorträgt, wo also der Unterschied zwischen Haupt- und Nebenmelodie wegfällt.

Von der Art liefert folgende Stelle aus dem »wohltemperirten Klavier« (Fuga I, P. II) ein Beispiel.



Man lasse sich jedoch durch die Bemerkung solcher Fälle nicht von der Hauptansicht abwendig machen. Es giebt keine Kunstgattung, deren Wesen sich in eine so bestimmte Formel bannen liesse, dass ihr jede Einzelheit ganz streng entsprechen müsste. So tyrannisch lässt sich die Kunst ihre Thaten nicht vorschreiben und beschränken.

Ein allgemeines Prinzip indessen, das ihr Grundwesen ausspricht, muss für jede Kunstgestalt in dem Bewusstsein vorhanden sein. Wäre es in der Praxis noch nicht zur entsprechenden Ausprägung gelangt, so müsste es die Theorie suchen und feststellen.

Dem Kunstjünger besonders sei für seine Uebungen in der Polyphonie die obige Formel zur Nachachtung empfohlen. Das Bestreben, ihr möglichst genug zu thun, wird ihn am sichersten zur Meisterschaft in der Fugenarbeit führen.

Uebrigens bedarf es nur eines oberflächlichen Ueberblickes der Beispiele 33 bis 36, und eines Vergleichs derselben mit Beispiel 37, um den Vorzug des letztern vor jenen in Hinsicht auf das Wesen und die Wirkung der Polyphonie erkennen zu machen.

Die thematische Arbeit in der einfachen Fuge.

§ 49. Das polyphone Gewebe aller Stimmen, sagt die Theorie, wird nur aus Motiven des Thema und des ersten Gegensatzes gewebt. Thema und Gegensatz werden in ihre einzelnen Motive und Motivglieder aufgelöst, zergliedert, und daraus, durch andere Zusammensetzungen, die Melodien gebildet.

Nach dieser strengen Regel ist keine einzige Fuge komponirt!

Betrachten wir zunächst das Thema der Bach'schen. Es besteht aus folgenden Motiven:



Darin sind drei verschiedene Motive enthalten, das erste, dritte und vierte (das zweite ist tonisch verschieden, aber rhythmisch gleich).

Der erste Gegensatz hat folgende Motive:



Dieser Gegensatz zeigt nur ein neues Motiv, im sechsten Takte. Die anderen liegen schon im Thema. Der fünfte Takt ist durch Wiederholung des zweiten Motivgliedes im dritten Motiv des Thema gebildet. Das achte Motiv enthält dasselbe Motivglied auf der ersten Hälfte des Taktes. Im siebenten Motiv erkennen wir das vierte aus dem Thema, nur auf dem ersten Viertel verändert.



Verfolgen wir aber die einzelnen Motive Schritt vor Schritt in der ganzen oben ausgezogenen einzelnen Stimme der Bach'schen Fuge, so entdecken wir noch manches andere, nicht dem Thema und nicht dem ersten Gegensatz entnommene, sondern neu gebil-

dete Motiv. So z. B. gleich die in Takt 10 und 12 erscheinenden Figuren der Altstimme.



Dieselbe Wahrnehmung machen wir bei der Untersuchung jeder andern einzelnen Stimme.

§ 50. Wir nennen nun alle Motive, die aus dem Thema und dem ersten Gegensatze genommen sind, Hauptmotive; die dazwischen neu erscheinenden aber Nebenmotive.

1) Ich habe im ersten Bande meiner Kompositionslehre die mannichfaltigen Umwandlungsformen der thematischen Arbeit angegeben. Ich wiederhole hier nur, dass jedes Motiv ein thematisches ist, in welchem auch nur ein Motivglied der kleinsten Art aus dem Thema oder aus dem ersten Gegensatz erscheint.

2) Die neuen Motive werden im Verlauf der Fuge auch öfter wiederholt und für sich thematisch umgewandelt. Wir betrachten sie dennoch als »Nebenmotive«, weil sie nicht aus Thema und erstem Gegensatz genommen sind, und weil sie in ihren entfernten thematischen Beziehungen unter sich kaum mit dem Auge, viel weniger mit dem Ohre erkannt werden können.

§ 51. Um über den Gebrauch der Haupt- und Nebenmotive eine sichere Ansicht zu gewinnen, studire der Lernende recht viele Fugen in dieser Hinsicht besonders durch. Thut er es zunächst mit allen Stimmen der *D*moll Fuge, so wird er hier sehen,

a) dass in allen Stimmen das sechste und siebente Motiv des ersten Gegensatzes in mannichfaltiger Zergliederung, theils ganz, theils mit anderen Motivgliedern verbunden, am öftersten verwendet ist;

b) dass zu keiner ganzen Nachahmung, mag die Gegenharmonie zwei-, drei- oder vierstimmig sein, nur Nebenmotive erscheinen, sondern dass beinahe in jedem Takte, bald in dieser, bald in jener Stimme, oft in mehreren zugleich, thematische Motive auftreten, und daher im Ganzen genommen die thematische Arbeit eine ununterbrochene, mithin viel strengere als in den modernen Formen ist. Und diese Setzweise ist es, welche der Fuge eine so strenge Einheit verleiht.

Fluss in der Polyphonie.

§ 52. Wir haben bei der isolirten Betrachtung der Stimmen (Beispiel 21, 22, 23, 24 und Beispiel 25, 26, 27, 28) die geringere melodische Bedeutung derjenigen erkannt, welche die Gegenharmonie bilden. Noch weniger entsprechen dieselben dem Wesen fliessender Melodien. Sie erscheinen mehr oder weniger eckig, hinkend, gleichsam von einer willkührlichen Laune bald fortgestossen, bald angehalten.

Ganz anders dagegen wirken sie in ihrem Zusammenklange, als Gesammtbilder in Beispiel 31 und 32. Als solche wandeln sie im vollkommensten Flusse dahin.

Was bewirkt diese wohlthuende Umwandlung?

Man wende den Blick noch einmal auf die vier einzelnen Stimmen (Beispiel 21, 22, 23, 24) und vergleiche alsdann damit die folgende Darstellung derselben.

42.



Jede Zahl über den Noten bezeichnet den Anschlag eines Achtels. Es ergiebt sich daraus, dass durch alle vier Takte eine Notengeltung (hier Achtel) hinfliesst, die aber an die verschiedenen Stimmen in grösseren und kleineren Partieen abwechselnd vertheilt ist.

Dieselbe durchgehende Achtelbewegung an die verschiedenen Stimmen vertheilt, erblicken wir in dem Gesammtbild Beispiel 32.

43.



Ich habe hier die fortlaufende Achtelfigur dargestellt, wie sie abwechselnd an die vier Stimmen vertheilt ist.

Sie lässt sich noch einfacher auf eine Notenlinie bringen in folgender Weise, nämlich:

Beispiel 42 auf einer Linie dargestellt.

44. 

Ebenso Beispiel 43.

45. 

Metrum.

§ 53. Was wir in dem polyphonen Gewebe der beiden vorstehenden Sätze aus der Bach'schen *D* moll Fuge entdeckt haben, eine, alle vier Takte hindurch festgehaltene gleiche Notengattung, hier Achtel, das wollen wir

das Metrum

nennen.

Wir sagen nun, zunächst in Bezug auf die vorstehenden zwei kleinen Tonbilder:

Der Fluss derselben wird durch das Metrum, d. h. hier, durch den durchgängig gleichen Achtelrhythmus bewirkt.

Das Metrum in der ganzen Fuge.

§ 54. Dieselbe Wahrnehmung machen wir bei der Betrachtung ganzer Fugen.

In jeder, deren polyphones Stimmengewebe das angenehme Gefühl des Flusses empfinden lässt, ist als Hauptursache das Metrum nachzuweisen.

Doch stellt sich dasselbe in verschiedenen Modifikationen dar, von welchen ich vorläufig die einfachsten angeben will. Ich wähle die Beispiele dazu vorzugsweise aus Bach's »wohltemperirtem Klavier«, weil dieses Werk am bekanntesten und zugänglichsten ist.

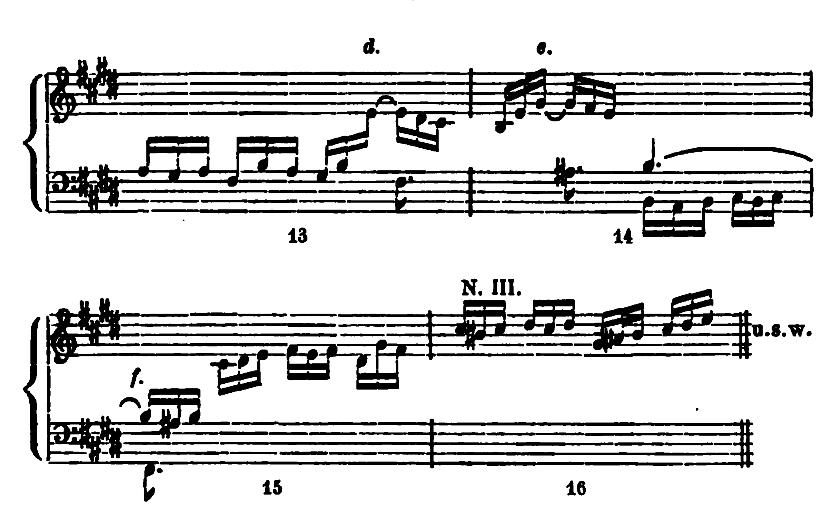
Strenges Metrum.

§ 55. Ein und dasselbe Metrum fliesst von Anfang bis Ende ununterbrochen durch die ganze Fuge hin.

Ein Beispiel der Art liefert die dreistimmige *Cis* moll Fuge, Nr. 4 $^{12}/_{16}$ Takt, im zweiten Theile des wohltemperirten Klaviers.

Das Metrum des Thema wie der ganzen Fuge ist aus einem einzigen Motivgliede heraus- und fortgesponnen:


Allegro vivace.
N. I.
46.
sempre legato.
Th.
Taktzahl: 1
2
Zw. I.
3
4
N. II.
Zw. II.
5
6
a.
b.
7
8
9
10
c.
11
12



denn wie hier der Anfang ist die ganze Fuge in ähnlicher Weise nicht allein durch die Nachahmungen, sondern auch durch die Zwischenspiele bis an's Ende geführt.

Man sieht sogleich, dass das Hauptmoment desselben in dem **Rhythmus** liegt. Durch alle Takte, ohne Ausnahme, läuft dieselbe Sechzehntheilbewegung:

47.

Etwas mannichfaltiger ist das tonische Element behandelt. Es kommen im Thema schon dreierlei verschieden gebogene Motivglieder vor, —

48. 1 2 3

die dann natürlich in den Nachahmungen immer dieselben bleiben, immer dieselbe melodische Gestalt behalten, in den Zwischenspielen aber hier und da sich freier bewegen, wie z. B. in der zweiten Hälfte des siebenten Taktes, und in manchen späteren Stellen noch, die der Schüler leicht selbst herausfinden wird.

§ 56. Als Unterbrechungen dieses Metrums könnten auf den ersten Anblick die Stellen unter den Buchstaben *a.* bis *f.* erscheinen, insofern die Bindung den Anschlag des ersten Sechzehntheils verhindert, was für das Ohr die Wirkung einer Pause hervorbringt, wie unter *a.* z. B. , und so fort bei den folgenden Bindungen. Allein in allen diesen Fällen erfolgt der Anschlag in einer andern Stimme, und das Ohr empfindet daher die Stelle unter *a.* nicht wie sie oben in Noten steht, sondern wie hier:



die Stelle unter *b.* wie hier:



die Stellen unter *d.* und *e.* wie hier:



und ebenso die anderen Fälle unter *c.* und *f.*, und wird sonach der gleiche Rhythmus ohne Unterbrechung fortempfunden.

§ 57. Da ein und dasselbe Metrum, — die durchaus festgehaltene rhythmisch gleiche Figur nämlich, — auf die verschiedensten Weisen abwechselnd an die Stimmen vertheilt werden kann, und in dieser verschiedenen Vertheilung ein Hauptmittel der Mannichfaltigkeit liegt, so ist dem Schüler die Verfolgung des metrischen Fadens durch die ganze Fuge hin dringend zu empfehlen.

Der an vorstehendem Beispiele gewonnene Begriff des Metrums, welcher hier in der strengsten Weise ausgeprägt ist, wird ihm nicht allein die freieren Behandlungen desselben, auf welche wir bald treffen, leicht erkennbar und begreiflich machen, sondern auch seinen nachherigen eigenen praktischen Uebungen in der Fuge gleich eine Sicherheit des Bildens verschaffen, die er auf keinem andern Wege so schnell erreichen kann.

§ 58. Habe ich, der deutlicheren Erkenntniss wegen, in vorstehendem Beispiele wie in einigen früher aufgezeigten Fällen (Beispiel 42, 43, 44, 45) den metrischen Faden nur einstimmig dargestellt, so ist die Erscheinung seiner Theile, wie jede Fuge zeigt, keinesweges jedesmal nur an eine Stimme gebunden. Die Theile desselben treffen vielmehr sehr oft mit grösseren und kleineren Längenverhältnissen in mehreren Stimmen zusammen.

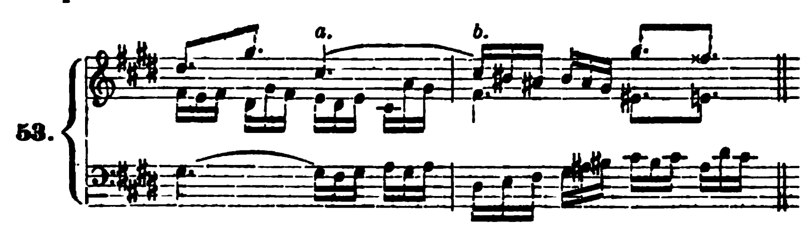
Folgende Stelle aus der *Cis* moll Fuge —



bringt in der Oberstimme kleinere Theile des Metrums zu dem fortlaufenden in der Unterstimme.

Auf ähnliche Weise erscheint die metrische Figur im folgenden Beispiele —

53.



unter *a.* gleichzeitig in der zweiten und dritten, unter *b.* in der ersten und dritten Stimme.

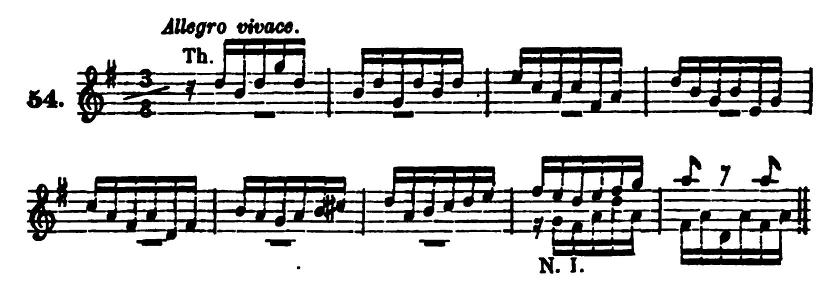
§ 59. Um das Gefühl des Flusses in der Fuge zu unterhalten, würde die Fortführung des Metrums in einer Stimme, genügen. Das gäbe aber dem Ganzen ein zu mechanisches Ansehen. Durch Abwechslung in der Erscheinung, bald in einer Stimme allein, bald in zweien und dreien gleichzeitig, aber doch auch wieder in verschiedenen Theilgrössen gebracht, wird nicht allein grössere Mannichfaltigkeit im melodischen Stimmwesen und in der polyphonen Setzweise bewirkt, sondern es ist dadurch auch der thematischen Arbeit eine weitere und freiere Umwandlungsfähigkeit möglich gemacht.

§ 60. Wenn der Lernende das Metrum dieser Fuge in den angegebenen Beziehungen bis an's Ende durchgesehen hat, so richte er seinen Blick wieder auf die davon abweichenden Rhythmen in den verschiedenen Stimmen, und er wird auch hier die früher in Betreff der melodischen Selbstständigkeit und der thematischen Arbeit gemachten Bemerkungen, dass die erstere nämlich nicht überall gleich bedeutend, die letztere nicht durchaus festgehalten ist, dass vielmehr hier und da, öfter oder seltener blosse Neben- und harmonische Füllmotive mit unterlaufen, bestätigt finden.

§ 61. Ferner sieht er hier wieder ein Beispiel vom Eintritt des Zwischenspiels schon nach der ersten Nachahmung, und sodann ein sehr langes, von der zweiten Hälfte des sechsten Taktes bis zum funfzehnten Takte dauerndes nach der zweiten Nachahmung.

§ 62. Endlich wird der Schüler gut thun, auch von dieser Fuge, wie überhaupt von allen folgenden, die noch besprochen werden, die Stimm- und Tonordnung schematisch nach den im Anfang dieser Lehre gegebenen Modellen auszuziehen.

§ 63. Eine andere nach dieser ersten Formel gebildete Fuge ist die funfzehnte im zweiten Theile des wohltemperirten Klaviers.



Nach den vorangegangenen Bemerkungen wird der Schüler das Metrum dieser Fuge leicht jeden Takt hindurch verfolgen können. Nur nach dem Schlusse hin tritt ein noch nicht zur Sprache gekommener Fall zweimal ein. Unter den Klammern *a.* und *b.* nämlich des folgenden Beispiels —



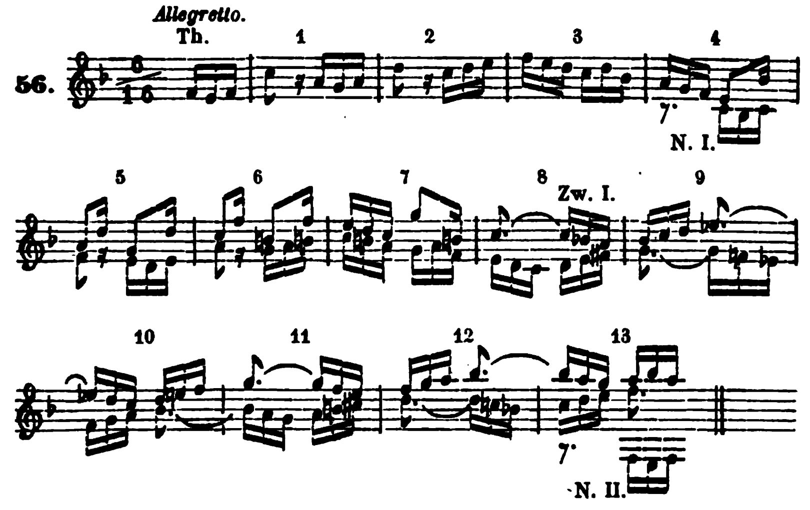
wird das Metrum durch freiere und lebhaftere Figuren unterbrochen und verdrängt.

Das **Metrum**, sage ich, aber, wie man bei der Ausführung empfinden wird, nicht der **Fluss**.

Würde letzterer durch den Eintritt neuer Rhythmen absolut gestört, so gäbe es kein einziges fliessendes Tonstück in der ganzen

modernen Musik, da ja darin die verschiedensten Figuren oft genug mit einander abwechseln. Auch werden wir später Fugen mit verschiedenen rhythmischen Figuren, mit **freierem Metrum** kennen lernen. Einstweilen sei hier nur bemerkt, dass der Begriff Metrum in dem Sinne einer gleichen, entweder durchaus festgehaltenen oder doch vorherrschenden rhythmischen Figur eine wesentliche Eigenschaft der Fugenpolyphonie ist und bleibt, und einen Hauptunterschied mit zwischen dieser und den modernen Musikformen ausmacht. — Weiter unten mehr hierüber.

§ 64. Das dritte Beispiel eines wenn nicht durchaus, doch nahezu durch das ganze Tonstück festgehaltenen Metrums liefert die elfte Fuge im zweiten Theile des wohltemperirten Klaviers.



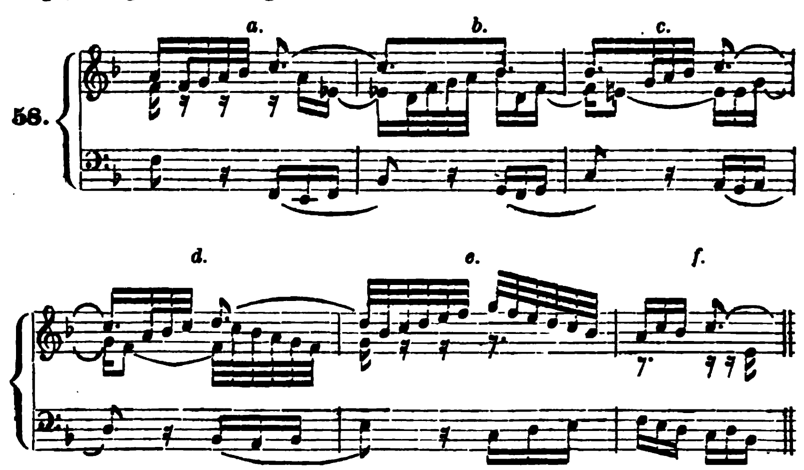
Mit den beiden vorigen Fugen verglichen, liegt der Unterschied des Metrums hier nur in den ersten sieben Takten. Das Modell zu dem Metrum tritt zwar gleich mit dem Anfange des Thema auf, aber nur als Motivglied; erst im dritten Takte bildet es sich zum fortlaufenden Motiv aus. Im fünften Takte und in der ersten Hälfte des sechsten erscheint mit dem Gegensatze noch eine kleine Hemmung, durch das Ausbleiben des zweiten Sechzehntheilanschlags.



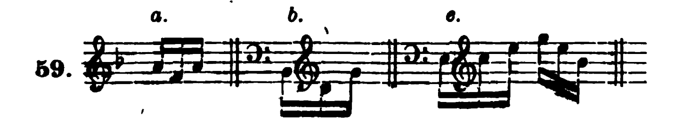
Von da an aber läuft der Sechzehntheil-Rhythmus

ununterbrochen durch die verschiedenen Stimmen fort bis — elf

Takte vor dem Schluss. Hier treten, ebenso wie in der funfzehnten Fuge, einige freiere Figuren ein.



Dass dadurch der Fluss nicht leidet, fühlt man. Die Ursachen liegen nahe. Die Zweiunddreissigstel unter *a.*, *b.* und *e.* sind doch nur Variationen des Sechzehntheil-Metrums



und werden um so mehr als solche empfunden, da diese Sechzehntheile so lange in gleichmässiger Bewegung vorausgegangen sind und sich dadurch in dem Gefühl sehr bestimmt festgesetzt haben.

Dazu kommt noch, dass die Wurzel dieses Metrums, die Motivglieder am Anfange des Thema, in der Bassstimme gleichmässig fortläuft. Und so ist der Fluss auch in diesen Takten auf doppelte Weise gesichert.

Das Metrum wird aus Theilen des Thema gesponnen.

§ 65. Unter der vorangegangenen Rubrik haben wir einige Beispiele von der strengsten Durchführung eines Metrums, welche möglich ist, zur Anschauung gebracht. Es begann mit dem Thema gleich, weil dieses nur eine und dieselbe rhythmische Figur enthielt.

Nun giebt es aber viele Themata, die mehrere rhythmisch verschiedene Motive enthalten.

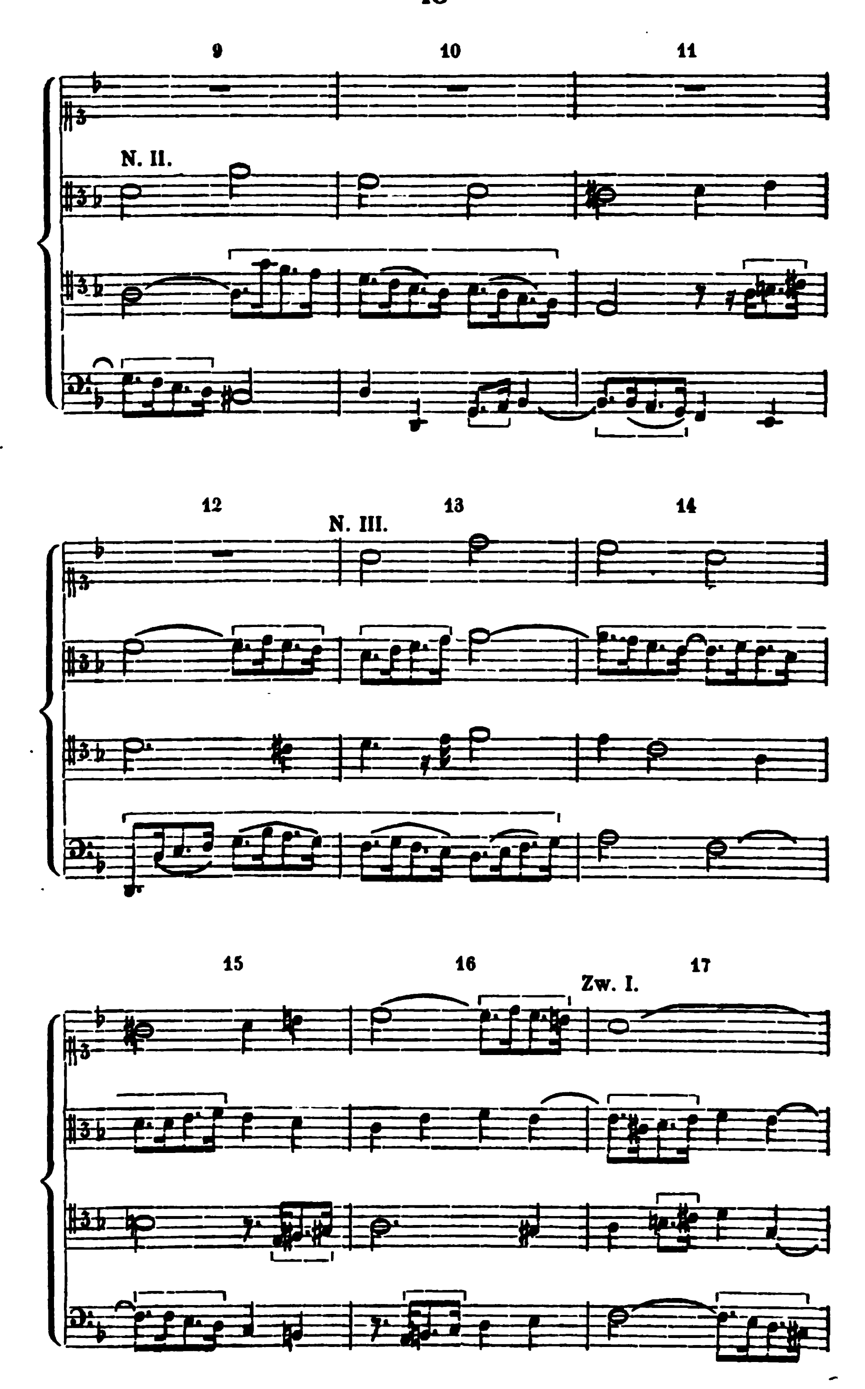
Aus diesen wird oft der Stoff zu dem Metrum genommen.

§ 66. Wir wählen als Ausgangspunkt der mehrfachen metrischen Behandlungsweisen, die aus Theilen des Thema entstehen können, wieder die relativ strengste.

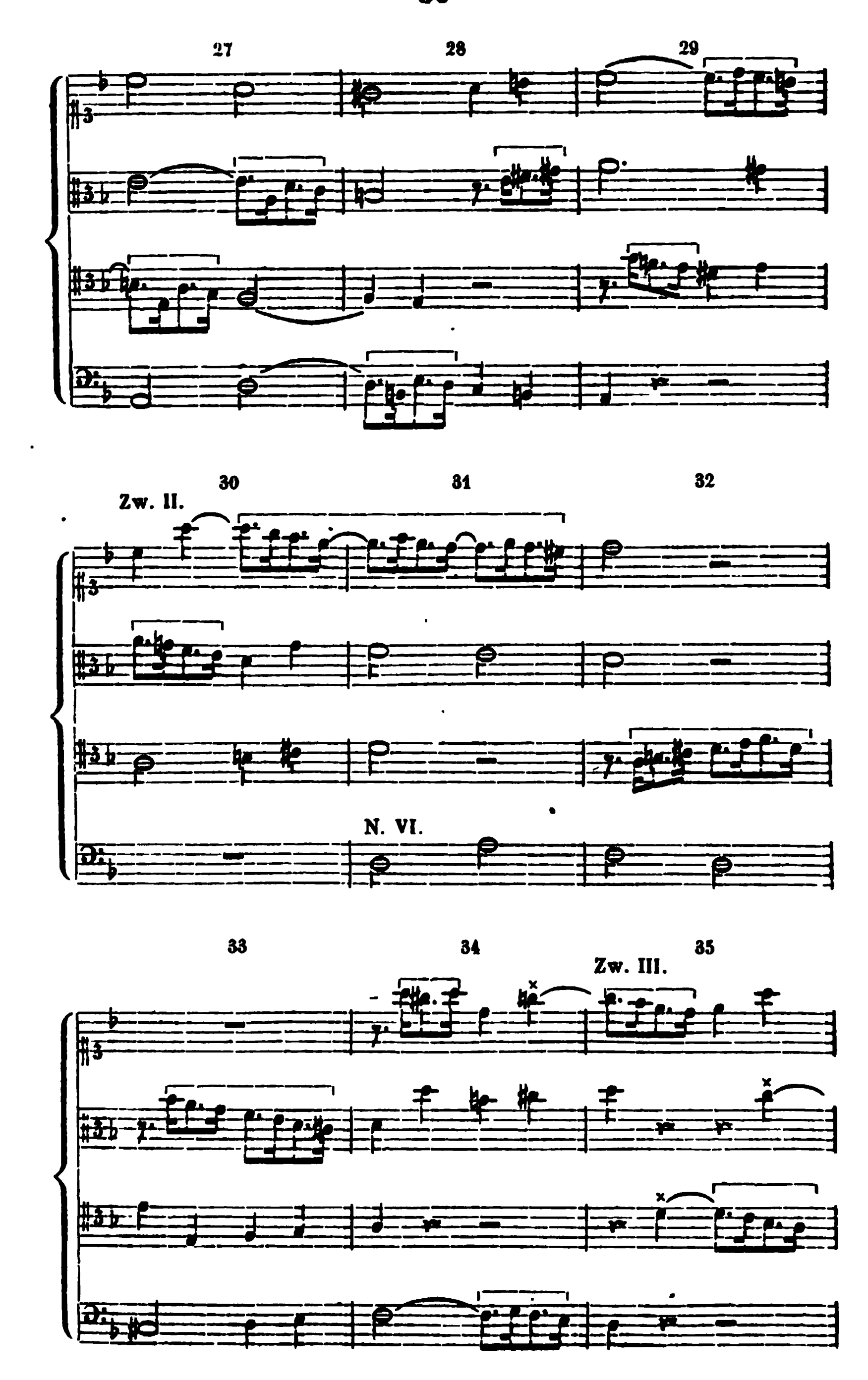
Ein vortreffliches Beispiel dazu liefert Contrapunctus II in Bach's »Kunst der Fuge«. Wir dürfen uns durch die Länge dieses Tonstückes nicht abhalten lassen, es in vollständiger Gestalt vorzulegen, denn die Betrachtung und Erklärung desselben ist ganz vorzüglich geeignet, einen sicheren Grund der Erkenntniss für alle freieren Erscheinungen des Metrums zu legen, von welchen wir später noch Notiz zu nehmen haben.

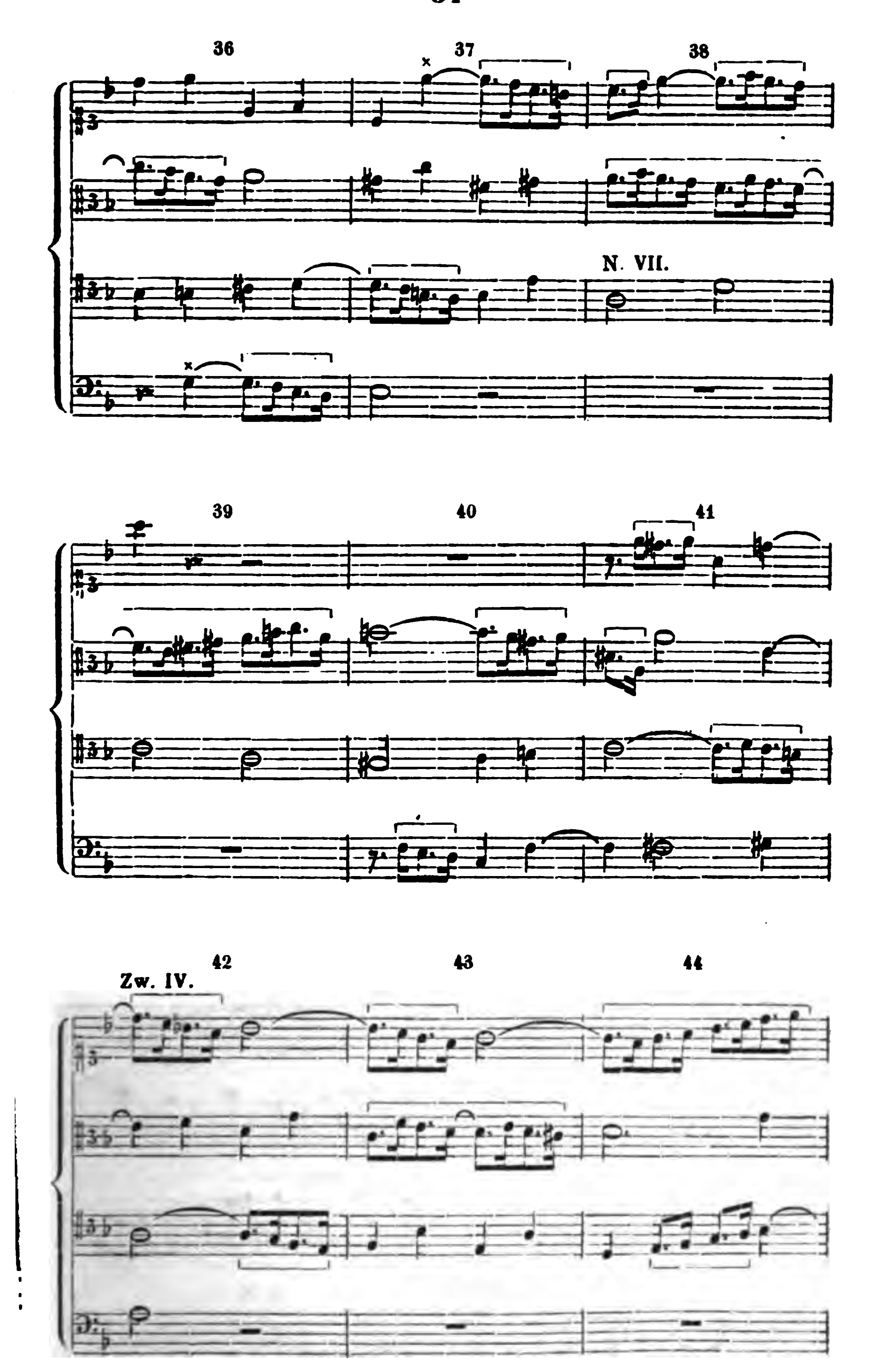
Contrapunctus II.

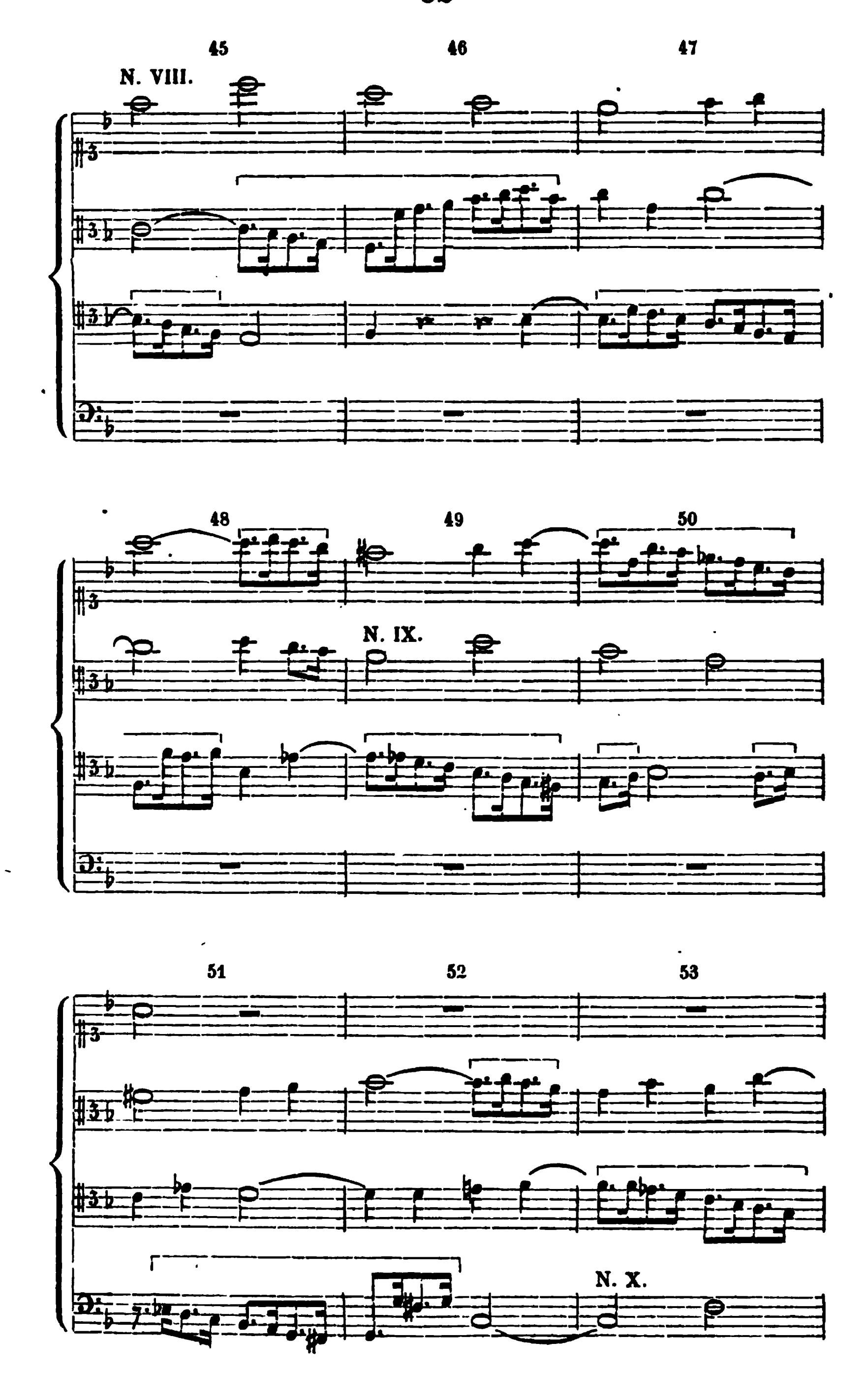



9
10
11
N. II.
12
13
14
N. III.
15
16
17
Zw. I.


18
19
20
21
22
23
N. IV.
24
25
26
N. V.


27
28
29
30
31
32
Zw. II.
N. VI.
33
34
35
Zw. III.


36
37
38
N. VII.
39
40
41
42
Zw. IV.
43
44



45
46
47
N. VIII.
48
49
50
N. IX.
51
52
53
N. X.


54
55
56
57
Zw. V.
58
59
60
61
62
N. XI.


63
64
Zw. VI.
65
66
67
68
69
70
71
N. XII.


72
Zw. VII.
73
74
75
76
77
78
N. XIII.
79
80



Erläuterungen.

§ 67. Das Thema zu dieser Fuge ist dasselbe wie zu Contrapunctus I.

Es hat drei verschiedene Motive (s. §. 49).

Aus diesen ist das zweite Motivglied des vierten Taktes zur Ausspinnung des metrischen Fadens durch das ganze Tonstück ergriffen worden.

Dies wird der Schüler leicht erkennen, wenn er die Klammern über allen Stimmen verfolgt, und sich die darunter erscheinenden Figuren als in einer Stimme fortfliessend vorstellt. Vom fünften Takte an bis zum letzten kommt keiner wieder vor, wo nicht in dieser oder jener Stimme, zuweilen in mehreren zugleich, das zweite Motivglied des vierten Taktes in verschiedenen kleineren und grösseren Längenverhältnissen wieder auftritt.

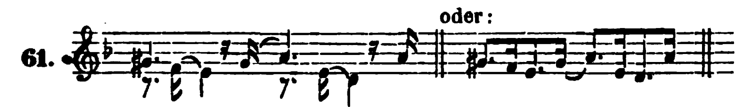
§ 68. Nach der ersten in § 54 formulirten Behandlungsweise des Metrums ist die in vorstehender Fuge sich darstellende die nächst strenge. Dort beginnt das Metrum gleich mit dem ersten Takte des Thema, weil dieses nur eine und dieselbe rhythmische Figur enthält; hier tritt es erst mit dem zweiten Motivgliede des vierten Taktes auf, indem die vorhergehenden Takte (der erste und dritte) andere rhythmische Motive enthalten.

Ein Theil des Thema, der kleinste, ein Motivglied nur, giebt den Stoff zu dem ganzen metrischen Faden her; aber dieser kleinste Theil ist in diesem Thema der lebhafteste. Man sieht leicht ein, welche Vortheile dadurch für das Tonstück entstehen.

Es gewinnt zunächst in seinem ganzen Gange ein lebhaftes Wesen. Wäre das Motiv des ersten, oder das des zweiten Taktes zum Metrum gewählt worden, so hätte die Fuge einen ganz andern,

ziemlich träge hinschleichenden Charakter erhalten. Dadurch wäre aber zweitens dem polyphonen Gewebe auch der Vortheil der kontrastirenden Gegenharmonie verloren gegangen. Man empfindet in Folge des hier waltenden Metrums mit Wohlbehagen das lebhafte Weben und Treiben der Stimmen gegenüber dem gemessenen Gange der Nachahmungen des Thema.

Im Ganzen ist das Metrum auch in dieser Fuge durch allen Wechsel in den verschiedenen Stimmen leicht zu verfolgen und zu erkennen. Vielleicht im 70sten Takte nur sieht es sich der noch ungeübte Blick entschwinden. Es ist aber auch hier vollständig vorhanden und nur tonisch und rhythmisch ein wenig versteckter gestaltet. Es liegt nämlich hier in der Diskant- und Altstimme, und tritt deutlich hervor, wenn man die wechselnden Anschläge beider Stimmen in eine Figur zusammenstellt, wie hier folgt:



§ 69. Eine etwas abweichende Gestalt vom Thema hat die zwölfte Nachahmung im Tenor (Takt 69, 70, 71) erhalten. Sie ist tonisch mehreren vorangegangenen gleich, aber rhythmisch durch Synkopirung derselben verändert.

Auch der Anfang der vierten Nachahmung (Takt 23) hat im ersten Motivgliede eine Modifikation erlitten, —



indem die halbe Taktnote bei *a.* in die Figur bei *b.* verwandelt worden ist.

§ 70. An letzterem Falle ist recht deutlich und überzeugend die Wichtigkeit und Wirkung des Metrums in Bezug auf den Fluss der Polyphonie zu ersehen.

Wäre dieser Takt mit der halben Taktnote wie hier —



geschrieben worden, so hätte eine Unterbrechung des Metrums stattgefunden, und das Gefühl würde den plötzlichen Stillstand der lange gewohnten punktirten Achtelbewegung als eine Stauung des Flusses übel empfunden haben. Um daher das Metrum in ungestörtem Gange zu erhalten, hat Bach die obige Verwandlung bei *b.* vorgenommen.

§ 71. Eine unbedingte Nothwendigkeit zur Variirung dieser Note lag allerdings nicht vor, denn die Fortführung des Metrums hätte ja eine andere Stimme übernehmen können. Allein Bach hatte hier noch etwas Anderes im Sinne: die Nachahmung des Altmotivgliedes im Tenor und Bass. Indem er jenes aus der vollen Harmonie einstimmig hervorspringen lässt, die Tenornachahmung den Satz dann erst zweistimmig, die Bassnachahmung ihn hierauf dreistimmig macht, kommt die Folge dieser kleinen Nachahmungen aufs Deutlichste zu Gehör, was, wie man empfinden wird, eine besonders angenehme Wirkung macht.

§ 72. Solche Erscheinungen nun (wie in Beispiel 62 *b.*) pflegt die ältere Theorie als Ausnahmen zu kennzeichnen, weil sie in den bis jetzt vorhandenen Fugen selten vorkommen und den strengen Regeln der Bücher nicht sklavisch nachkommen. Da sie aber den guten Geschmack nicht beleidigen, vielmehr oft eine besonders gute Wirkung hervorbringen, überdies die Mannichfaltigkeit der Einzelheiten vermehren helfen, so ist nicht abzusehen, warum man ihnen einen besonderen Namen beilegen sollte, der gleichsam eine Unlegitimität ihrer Erscheinung auszusprechen scheint. Doch das nur beiläufig. Wir werden über solche Punkte bei anderen Gelegenheiten noch öfter und ausführlicher zu verhandeln haben.

§ 73. Indem das Metrum abwechselnd an die verschiedenen Stimmen vertheilt wird, kann es nicht fehlen, dass dadurch in dem ganzen polyphonen Gewebe eine Menge kleinerer und grösserer Nebennachahmungen bald in gleicher, bald in entgegengesetzter Bewegung entstehen. Vorzüglich reich daran ist unser Contrapunctus II. Vom neunten Takte an erscheinen sie fast in jedem Takte. Eines besonderen Hinweises auf dieselben und ihre verschiedenen Arten bedarf es für den Studirenden auf seinem jetzigen Standpunkte nicht mehr. Nur auf ein vorzügliches Beispiel will ich besonders aufmerksam machen. Es liegt in dem dritten Zwischenspiel (Takt 35, 36, 37). Das × bezeichnet die wechselsweisen Eintritte der kleinen Nachahmungen im Diskant, Tenor, Alt und Bass. Aehnliche kommen weiterhin vor, z. B. im vierten Zwischenspiel und a. m., welche der Schüler selbst aufsuchen mag.

§ 74. Bei der Vergleichung der einzelnen Stimmen dieser Fuge in Hinsicht auf die Vertheilung des Metrums wird man nun von

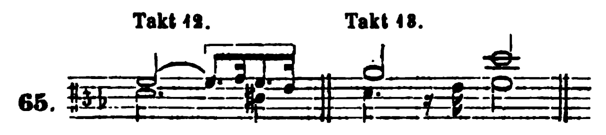
Neuem bestätigt finden, was oben an der ersten Fuge schon bemerkt worden : dass

1) der Fluss des Ganzen vor allem in dem durchgeführten Metrum, d. h. bis hierher noch: in nur einer festgehaltenen Figur liegt; dass
2) diese festgehaltene Figur keinesweges stets nur in einer Stimme erscheint, sondern nicht selten auch in mehreren zugleich auftritt, wie z. B.



und so fort in sehr vielen folgenden Takten.

3) Dass die Nebenmotive aus dem Bestreben entstehen, die Harmonie zu vervollständigen, wobei auf melodisch bedeutende, selbstständige Gestaltung weniger Rücksicht genommen ist, wie in vorstehenden beiden Takten an dem Tenor zu sehen ist. Dass endlich
4) diese Nebenmotive selten etwas zum Flusse beitragen, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man die metrische Figur aus dem polyphonen Gewebe entweder nur theilweise weglässt, wie in Takt 12, oder ganz, wie in Takt 13, und die übriggebliebenen Stimmen allein spielt, — die obigen beiden Takte etwa so:



§ 75. Es mag bei dieser Gelegenheit vorläufig ein Pröbchen von der Einsicht folgen, welche einer der neuesten und renommirtesten Fugenlehrer in das Wesen der Bach'schen Fugenkunst an den Tag gelegt hat.

André schreibt in seinem bekannten Lehrbuche:

„Bach selbst hat nun zwar diesen Tonsatz (die erste Fuge in seiner »Kunst der Fuge«) nur als Contrapunctus I und nicht als Fuge

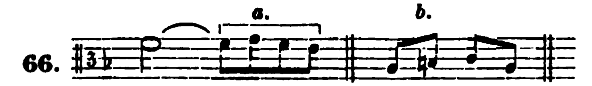
überschrieben, allein da derselbe den Anfang seines als »Kunst der Fuge« betitelten Werkes bildet, und da hier sämmtliche vier Stimmen als Führer und Gefährte einer Quintenfuge eintreten, so unterliegt es wohl auch keinem Zweifel, dass Bach diesen Tonsatz als eine Fuge betrachtet hat, so regellos derselbe auch in dieser Beziehung ausgearbeitet erscheint."

In einem Werke also, in welchem unser grosser Meister sich vorgenommen, die ganze Kunst der Fuge an praktischen Beispielen zu lehren, soll, nach André's Wissenschaft, gleich das erste Stück ein total mislungenes, falsches sein. Denn das ist es, wenn es wirklich ein regelloses ist, und wäre es um so mehr, als es in einem Lehr- und Musterwerke auftritt!

Ich werde über diese vermeintliche »Regellosigkeit« an einem geeigneteren Orte reden. Hier sei nur bemerkt:

Mit den Ueberschriften Contrapunctus I, Contrapunctus II u. s. w. hat Bach sagen und zeigen wollen, dass aus einem und demselben Thema viele ihrem Charakter nach ganz verschiedene Fugen gebildet werden können, je nach der Art des Kontrapunktes, den man als **Metrum** daraus zieht und durchführt.

In Contrapunctus I ist das Metrum aus der gleichen Achtelbewegung gewebt, welche das Motivglied des Thema bei *a.* und das im Gegensatze bei *b.*



enthält.

Das Metrum in Contrapunctus II ist aus demselben Motivgliede des Thema, nur in punktirte Achtel verwandelt,



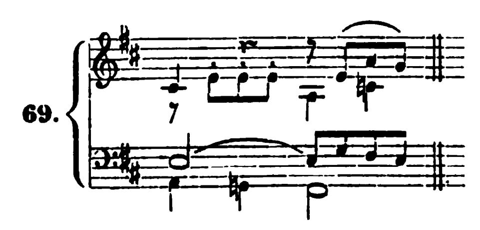
gebildet worden.

Aus diesen geringen Veränderungen sind trotz des gleichen Thema zwei ganz verschiedene Kontrapunkte, und in Folge davon zwei ihrem Charakter nach ganz verschiedene Fugen entstanden. Die schönsten und regelmässigsten nach Bach's Willen und Ueberzeugung, — verfehlte, regellose, wenn André's Wissen von diesem Zweige der Tonkunst ein helleres und richtigeres als das des grossen Meisters ist! —

§ 76. In dieselbe Kategorie, wie die eben besprochene, gehört die fünfte Fuge aus dem zweiten Theile des »wohltemperirten Klaviers«.



Aus den eingeklammerten Achteln des Thema ist das Metrum gebildet, das ununterbrochen durch die ganze Fuge fliesst. Vor allem ist es das gebundene Motivglied bei *b.*, was fast durchgängig in dieser oder jener Stimme, oder in mehreren zugleich erscheint. Sehr selten tritt das bei *a.* allein, ohne jenes ein, wie hier



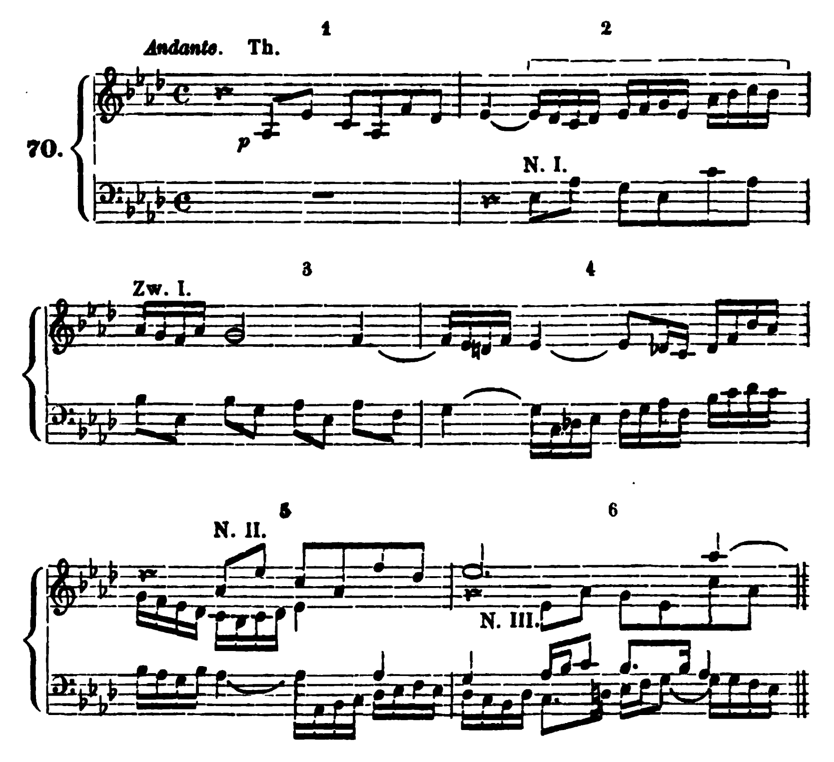
in der ersten Hälfte des Taktes.

Die vollständige Vorlage der vorigen Fuge (Contrapunctus II) enthebt uns der Nothwendigkeit, von der gegenwärtigen längere Auszüge zu geben. Wir dürfen den Schüler getrost auf die Durchsicht des ganzen Tonsatzes in dem »wohltemperirten Klavier« verweisen, er wird nichts Unerklärliches in Beziehung auf das Metrum darin finden.

Das Metrum wird aus einem Theile des Gegensatzes gesponnen.

§ 77. Nicht immer ist das Metrum aus dem Thema genommen, zuweilen liefert auch der G e g e n s a t z den Stoff dazu.

Einen solchen Fall zeigt uns die sechzehnte Fuge im ersten Theile des »wohltemperirten Klaviers«.



Die Sechzehntheile des Gegensatzes unter der Klammer des zweiten Taktes bilden den metrischen Hauptfaden dieser Fuge.

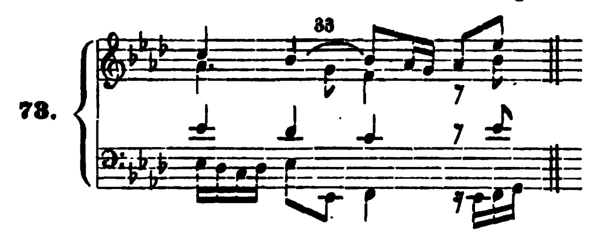
§ 78. Unterbrechungen der Sechzehntheilfigur kommen vor im dritten Takte; sodann im zehnten, —



ferner im achtundzwanzigsten, —



und endlich kurz vor dem Schluss im dreiunddreissigsten Takte.



Durch alle anderen Takte fliessen die Sechzehntheile ununterbrochen fort. Wir wissen aus den früheren Bemerkungen über solche Fälle, dass und warum sie dem Fluss im Ganzen nicht schaden. Nehmen doch die kleinen Abweichungen, bezüglich Aufhaltungen des Metrums in vorstehendem Tonstück kaum mehr als den Raum eines Viertels, nirgends auch nur einen ganzen Takt ein.

§ 79. Auch hier bildet das Sechzehntheil-Metrum einen wohlthuenden lebhafteren Kontrast zu dem langsamer dahinwandelnden Thema.

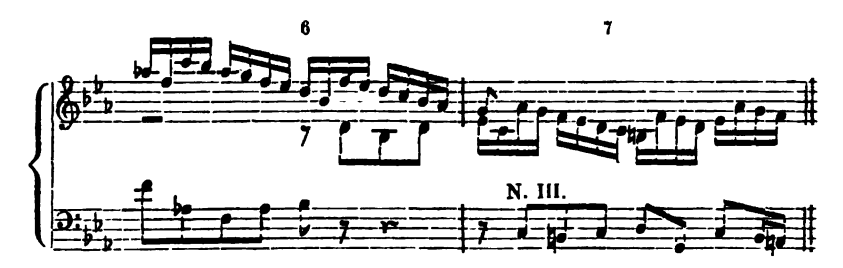
Alle sonstigen Bemerkungen über die Bildungsweisen des polyphonen Gewebes, über das Zusammentreffen metrischer Theile in mehreren Stimmen, über die verschiedenen Längenverhältnisse u. s. w. wird der Schüler auch hier wieder bestätigt finden.

Das Metrum aus dem Zwischenspiel gesponnen.

§ 80. Auch diese Art kommt in der Fugenliteratur vor, obwohl selten.

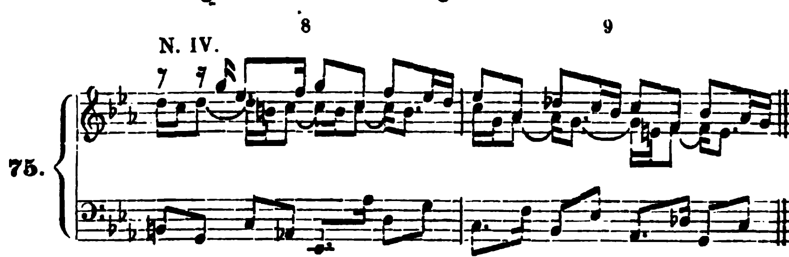
Ein Beispiel liefert die zweite Fuge im zweiten Theile des »wohltemperirten Klaviers«.





Die Sechzehntheilfigur des Basses im fünften Takte läuft von da an fast ununterbrochen, in den verschiedenen Stimmen abwechselnd, durch die ganze Fuge hin. Das Metrum tritt also erst im zweiten Zwischenspiel auf.

§ 81. Was wir in Betreff der mannichfaltigen Vertheilungsweisen der metrischen Figur in grösseren und kleineren Theilen an die verschiedenen Stimmen in den früheren Fugen bemerkt haben, zeigt sich auch an der gegenwärtigen, zuweilen in noch auffallenderem Grade. Vergleichen wir z. B. folgende Stelle —



mit den obigen Takten 5, 6, 7, so fällt uns ein grosser Unterschied der Figuren sogleich in die Augen. Die Sechzehntheilfigur, welche oben jedesmal einen ganzen Takt einnimmt, Takt 5 im Bass, Takt 6 im Diskant, Takt 7 im Alt, scheint in vorstehendem Bilde, wenn man jede Stimme einzeln betrachtet, beinahe verschwunden zu sein. Verfolgen wir aber alle Anschläge der verschiedenen Stimmen genau, so sehen wir, dass die Sechzehntheilfigur nur in ihre kleinsten Theile aufgelöst und vertheilt worden ist, in der That aber für das Ohr ununterbrochen fortläuft, wie Beispiel 76 zeigt, wo das Vertheilte wieder in eine Stimme concentrirt erscheint.



Man sieht an diesem Beispiele, welches mannichfaltige Figuren-

spiel aus demselben Metrum durch die verschiedene Vertheilung desselben entwickelt werden kann.

§ 82. Es wurde oben (§ 69 — Beispiel 62) auf einen Fall aufmerksam gemacht, wo die Nachahmung sich rhythmische Veränderungen des Thema erlaubte. Im achten Takte der vorstehenden Fuge ist ein weiteres Beispiel der Art zu sehen; der Anfang ist variirt:



§ 83. Eine auffallendere Unterbrechung des lebhafteren Metrums und scheinbare Störung des Flusses durch das Zurückfallen in langsameren Rhythmus tritt im 14ten Takte hervor.

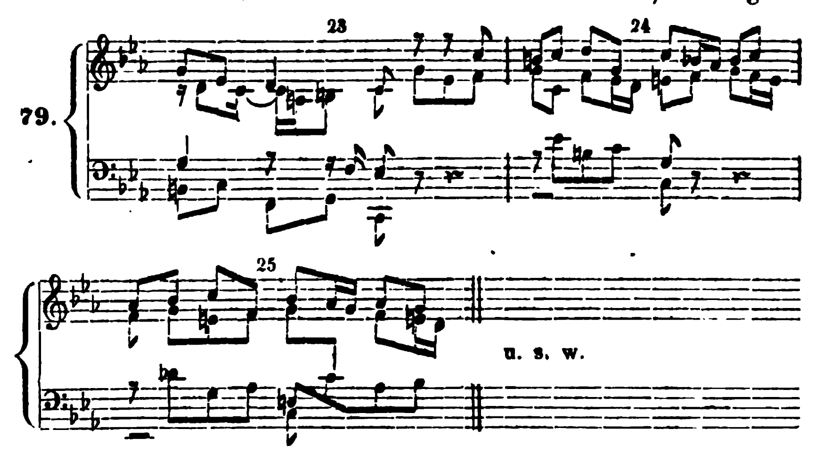


Der nächste Grund dieser Erscheinung ist leicht zu entdecken. Er liegt in der unteren Stimme, welche die obere gleichzeitig in der Vergrösserung nachahmt. Damit ist freilich die Nothwendigkeit der Unterbrechung nicht dargethan, denn das Sechzehntheilmetrum hätte in einer dritten Stimme fortgeführt werden können. Allein es giebt noch einen wichtigeren Grund zu dieser Gestaltungsweise. Das Erkennen der vergrösserten Nachahmung, wenn diese gleichzeitig mit der in der verkleinerten Notengeltung auftritt, bleibt auch für den geübten Hörer eine problematische Aufgabe. Der Komponist von Erfahrung sucht daher solche künstlichere Kombinationen gern in der einfachsten, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, nacktesten Gestalt vorzustellen. Das ist hier geschehen. Die Nachahmung tritt nur zweistimmig auf. Hierdurch entsteht ein doppelter Kontrast mit dem, was längere Zeit vorhergegangen, mit der schnelleren Bewegung nämlich und der Dreistimmigkeit. Indem beides plötzlich abbricht und dagegen der langsamere und dünnere zweistimmige Satz hervorspringt, wird dem Ohr gleichsam bemerklich gemacht, seine Aufmerksamkeit besonders anzuspannen, weil etwas Besonderes folgen werde. Selbst in dem Falle also, dass diese Unterbrechung des Metrums zugleich als eine momentane wirkliche Störung des Flusses empfunden würde, hätte der geringe Nachtheil einen grösseren Vortheil erzeugt: die klare Anschauung und Fassbarkeit der ungewöhnlichen kontrapunktischen Kombination.

Endlich wird aber auch kein Hörer an dieser Stelle eine wirk-

liche Störung des **Flusses** empfinden. Die weitere Erklärung über diesen Punkt erfolgt später.

§ 84. Ein ähnlicher Fall und aus demselben Grunde tritt von der zweiten Hälfte des 23sten Taktes an und weiter ein, wie folgt.



Zwei Metra in einer und derselben Fuge.

§ 85. Wenn wir bisher an dem Metrum bemerkten, dass es vom Thema die relativ **lebhafteste** Figur ergriff, und dieselbe dann ununterbrochen durch die verschiedenen Stimmen führte, so bemerkten wir doch bereits einige Fälle, wo, wenn auch nur auf einen kurzen Moment beschränkt, eine langsamere Bewegung eintrat.

In der elften Fuge aus dem ersten Theile des »wohltemperirten Klaviers« —

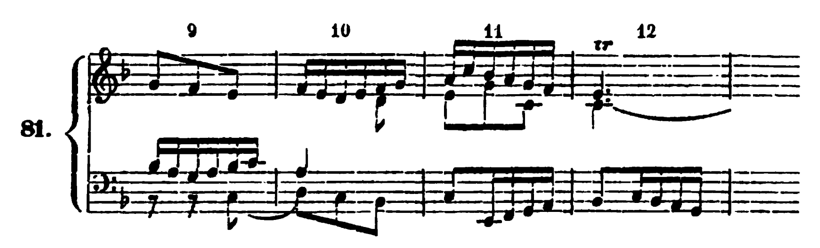


thut sich etwas Aehnliches hervor, aber nicht bloss am Anfange, auch nicht bloss nach dem Ende zu, sondern das Metrum ist aus **zwei**

Motiven des Thema gewebt, aus dem lebhaftesten nämlich unter *b.*, und aus dem etwas weniger bewegten unter *a.*, welche durch die ganze Fuge mit einander abwechseln.

§ 86. Nach den bisher untersuchten Metren sollte die lebhafteste Figur in dem obigen Thema unter *b.* durch alle folgenden Takte des Tonstückes in irgend einer Stimme ununterbrochen erscheinen. Dies ist, wie wir gesehen haben, die strengste Art eines Metrums. Hier aber erscheint im siebenten Takte das Motiv *a.*, und dieser Fall wiederholt sich im Fortgang der Fuge an verschiedenen Punkten.

Allerdings wird die lebbaftere Figur öfter und länger unmittelbar nach einander fortgeführt, und tritt die andere (unter *a.*) seltener und oft nur einzeln zwischen jene, wie die Fortführung des obigen Anfangs zeigt; —

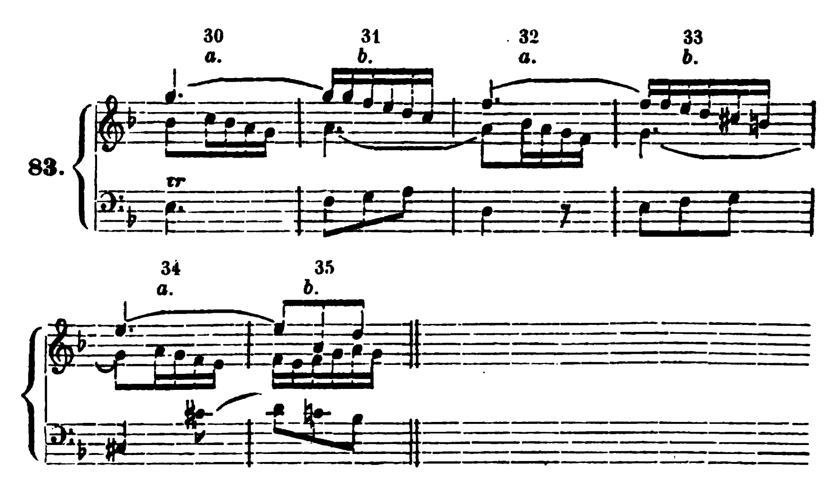


denn hier fliesst das Motiv *b.* durch den 8., 9., 10. und 11. Takt fort, das andere (*a.*) tritt erst im 12. Takt ein; und in der folgenden Fortsetzung —



erscheint das Motiv *b.* sieben Takte hinter einander (Takt 13 bis 19), ehe das unter *a.* wieder einmal auftritt.

Weiterhin rücken beide Motive näher an einander.



Hier wechseln *a.* und *b.* taktweise mit einander ab.

Aehnlich in längerem und kürzerem Wechsel beider Motive fliesst das Metrum durch die Fuge weiter bis zu Ende.

§ 87. Ziemlich in derselben Weise ist die siebente Fuge aus dem ersten Theile des »wohltemperirten Klaviers« gebildet.


Das Thema —



enthält zwei rhythmisch verschiedene Theile (*a.*, *b.*) und führt zugleich noch eine Vermannichfaltigung ein durch die tonische Veränderung der gleichen Rhythmen unter *a.*, *c.*

Es kommt hierdurch eine grössere melodische Mannichfaltigkeit in dieses Metrum, indem die tonischen Veränderungen desselben öfter mit einander abwechseln, wie z. B. in folgender Stelle.



Eine Unterbrechung dieses Sechzehntheilstroms durch ein Achtel tritt zuweilen, nur kurz vorübergehend ein, wie auf dem siebenten Achtel des folgenden Taktes.



§ 88. Ungefähr von der Mitte der Fuge an gewinnt das Sechzehntheilmetrum die volle ununterbrochene Herrschaft, bis zwei Takte vor dem Schlusse (Takt 34, 35); da tritt eine kurze Unterbrechung durch theilweis blosse Achtel ein, —



gleichsam als wäre das Metrum von seinem Dauerlauf erschöpft und wolle einmal vollen Athem schöpfen. Dann aber —



rafft es sich wieder auf, um nun, wie es scheint, mit seinen letzten Kräften dem Ruheziel zuzueilen.

Das Metrum aus Thema und Gegensatz gebildet.

§ 89. Die vierundzwanzigste Fuge aus dem ersten Theile des »wohltemperirten Klaviers« liefert zu dieser Art ein Beispiel.





Der Achtelrhythmus des Thema giebt den Stoff zu dem einen Metrum her, der andere Theil desselben tritt zuerst im Gegensatz unter *b*. oder *c*. hervor. Beide Metren wechseln mit einander ab; doch erscheint das erste, die Achtelbewegung, allein nur dreimal, in folgenden Weisen, —



also nicht einmal den Raum eines ganzen Taktes füllend, während der Sechzehntheilrhythmus überall sonst durch die ganze lange Fuge dominirt.

So viel einstweilen über das Metrum in der einfachen Fuge. Es mögen dem Kenner manche der vorstehenden Bemerkungen etwas subtil vorkommen. Stellen, welche als kleine Hemmungen des Flusses bezeichnet worden, wie u. a. in Beispiel 56, sind wohl auch anders zu erklären. Dagegen sieht man in Beispiel 63, dass eine sehr kleine Unterbrechung des Metrums eine wirkliche Stauung des Flusses bewirkt. Hier war mir vor allem daran gelegen, des Schülers Blick und Gefühl für diesen wesentlichen, aber in den bisherigen Theorien gänzlich übergangenen Gegenstand zu schärfen, und darum fasste ich den Begriff desselben zu allererst so streng wie möglich, und wie er sich doch in mancher Fuge in der That ausgeprägt vorfindet. Die Sache ist damit noch lange nicht erschöpft. Es giebt viele freiere Behandlungsweisen des Metrums in der Fuge. Die Erörterung derselben wird späterhin nicht ausbleiben. Die bisherigen Erklärungen sind aber mehr als hinreichend für die ersten Uebungen, zu denen ich den Schüler nun führen will.

Drittes Kapitel.

Uebungen in der einfachen Fuge.

§ 90. Unsere gegenwärtige Aufgabe ist, ein brauchbares Thema zu erfinden; hierauf dasselbe mit einem, dann mit zwei, endlich mit drei gegensätzlichen Stimmen in polyphoner, d. h. melodisch und rhythmisch selbstständiger Weise und zugleich in metrischem Flusse umspielen zu lernen.

Der Stoff dazu besteht theils aus thematischen, theils aus Nebenmotiven.

Wir nehmen für den Anfang nur einen kleinen Theil der Fuge vor, nämlich das Thema mit seinen drei nächsten Nachahmungen, und wählen dazu:

das strenge Metrum,

wozu uns die *Cis*moll Fuge von S. Bach, S. 40, ein Beispiel liefert.

Uebung in Erfindung des Thema.

§ 91. Ich mache hier noch keine hohen Ansprüche an Originalität und Ausdruckskraft des Thema. Beim Anfänger handelt es sich begreiflich noch um keine ästhetische, sondern nur um eine technisch gute Fugenarbeit. Wer beide Forderungen zugleich an den Schüler stellt, muthet seinem Geiste eine Doppelthätigkeit zu, deren er noch nicht fähig ist. Zur Gewinnung der technischen Fertigkeit in der Polyphonie kann auch ein geringeres Thema dienen. Es ist damit nicht gesagt, dass der Lernende gar keine Rücksicht darauf zu nehmen brauche. Die Schüler treten ja nicht alle mit derselben Befähigung und demselben Bildungsgrad an diese Lehre heran. Nur wenn ein ästhetisch bedeutungsvoller Gedanke noch nicht kommen will, braucht man sich mit dem Suchen und meist noch vergeblichen Ringen danach nicht abzuquälen.

§ 92. Um den Schüler auf dem jetzigen Standpunkte der Lehre vor möglichen Konflikten mit den bisher gangbaren Regeln über die Bildung der ersten Nachahmung (von der alten Theorie Gefährte, *Comes*, Antwort genannt) sicher zu stellen, beobachte er vorläufig folgende Vorsichtsmassregeln bei der Erfindung seiner Themata.

1) Das Thema soll mit dem vollen Takte und mit der Tonika anfangen.

2) Es soll nur leitereigen moduliren.

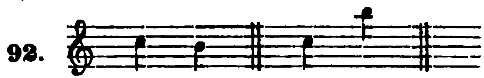
3) Der Schluss soll auf die Tonika oder Terz der Haupttonart fallen.

4) Es soll von der Tonika als **nächsten Intervallenschritt** vermeiden:

a) den Sprung in die Quinte aufwärts;

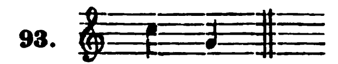
91.

b) den Schritt in die Untersekunde oder Oberseptime, als Harmonienote;

92. 

als harmoniefremde — Wechsel- oder Durchgangsnoten — können sie angewandt werden;

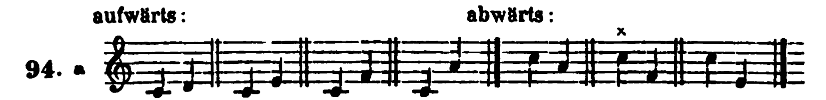
c) den Schritt in die Unterquarte.

93. 

5) Es soll den Tonumfang einer Oktave nicht überschreiten.

Hiernach sind folgende erste Intervallenschritte zum Anfang eines Thema brauchbar.

aufwärts: abwärts:

94. a 

Der mit × bezeichnete Schritt von der Tonika in die Unterquinte kann das Gefühl erwecken, als sei *c* nicht Tonika von *C*, sondern Dominante von *F*, und liege demnach das Thema in der letzteren Tonart. Ein Beispiel der Art liefert das Bach'sche Thema:

94. b 

Man wird beim erstmaligen Hören eher die Harmonisirung bei 1) als die bei 2) zu vernehmen glauben. Der Schüler mag daher im Anfang seiner Uebungen auch diesen Intervallenschritt am Anfang seiner Themata vermeiden.

Verschiedene Themabildung über denselben Rhythmus.

§ 93. Wir nehmen für die nächsten Uebungen im Erfinden des Thema den gleichen Rhythmus eines Taktes nur an, z. B. von Achteln.

Man sieht leicht, dass durch verschiedene Tonik, d. h. andere Intervallenschritte, die mannichfachsten Themata gebildet werden können. Z. B.



Disposition.

§ 94. Die ersten Uebungen sollen hinsichtlich der Stimmordnung des Thema und der drei ersten Nachahmungen abwechselnd nach den beiden folgenden Dispositionen eingerichtet werden.

Erste Disposition.

Thema:	Alt,	Tonika;
Nachahmung I:	Diskant,	Dominante.
	Zwischenspiel.	
Nachahmung II:	Bass,	Tonika;
Nachahmung III:	Tenor,	Dominante.
	Schluss:	Tonika.

Zweite Disposition.

Thema:	Bass,	Tonika;
Nachahmung I:	Tenor,	Dominante.
	Zwischenspiel.	
Nachahmung II:	Alt,	Tonika;
Nachahmung III:	Diskant,	Dominante.
	Schluss:	Tonika.

Der erste Gegensatz.

§ 95. Dieser ist in mehr als einer Hinsicht schwer zu behandeln, weil der Gang und das Verhältniss zweier Stimmen am deutlichsten aufgefasst, und die Aufmerksamkeit am schärfsten darauf gerichtet wird.

Da wir es hier vorerst mit dem strengen Metrum zu thun haben, das schon mit dem Thema beginnt, so nehmen wir einige Beispiele der Art von Bach vor, um die Bedingungen eines guten ersten Gegensatzes daran zu erkennen und klar zu machen.


Allegro vivace.
N. I.
96.
Th.
G.
Allegretto vivace.
1
2
3
4
5
Th.
97.
6
7
8
9
10
G.
N. I.
11
12
13
14
Moderato e quieto.
Th.
98.
p
G.
N. I.
Allegretto vivace.
99.
Th.
N. I.
G.

Erläuterungen.

Der erste Gegensatz ist zu betrachten:

In seinem Verhältniss zum vorangehenden Thema.

§ 96. In dieser Hinsicht sollen Thema und Gegensatz, zusammen und für sich betrachtet,

eine gute Melodie bilden.

Was darunter zu verstehen, ist im ersten Bande bei den Nachahmungen auseinandergesetzt worden.

In seinem Motivmaterial.

§ 97. Dieses kann bestehen

a) theils aus Motiven oder Motivgliedern des Thema, und theils aus neuen Figuren; oder

b) aus durchaus neuen Motiven.

Zu der ersten Art gehören die Gegensätze in Beispiel 96 und 97. Den Anfang des Gegensatzes in Beispiel 96 bildet ein fortgesetztes Motivglied aus dem Thema, das Weitere ist neu. In Beispiel 97 ist der achte, dreizehnte und vierzehnte Takt dem Thema entnommen, die übrigen Motive enthalten neue Figuren.

Zu der zweiten Art liefern Nr. 98 und 99 Beispiele. Beide Gegensätze enthalten neues Motivmaterial.

In seinem **rhythmischen** Verhältniss zur ersten Nachahmung.

§ 98. Dies besteht in der rhythmisch-melodischen Selbstständigkeit, d. h. im rhythmisch-tonischen Kontrast zur Nachahmung.

Der Sinn dieses Gesetzes ist bereits mehrfach auseinandergesetzt worden. Wir wissen, dass dazu nicht unausgesetzt rhythmische Verschiedenheit nothwendig ist. In Beispiel 96 ist das Anfangs-Motivglied des Gegensatzes rhythmisch gleich mit der Nachahmung; in Beispiel 97 treffen gleiche Rhythmen im achten, dreizehnten und vierzehnten Takte zusammen.

Dass aber der Gegensatz auch durchaus rhythmisch verschieden von der Nachahmung gehalten werden kann, zeigt das Beispiel 98. Auch Beispiel 99 gehört beinahe in diese Kategorie, denn nur auf dem zweiten Viertel des achten Taktes treffen zwei Achtel in beiden Stimmen zusammen.

In seinem **modulatorischen** Verhältniss zum Thema.

§ 99. Eine Melodie kann sich entweder in durchaus leitereigenen Intervallen bewegen, oder es können auch ausweichende darin vorkommen. Unsere Themata sollen, wie vorn bemerkt, für jetzt nur nach der ersten Weise gebildet sein. Nun kann aber auch jede

leitereigene Melodie mit verschiedenen sowohl leitereigenen als ausweichenden Akkorden harmonisirt werden. Wir ziehen vorerst auch hier die einfachere leitereigene Harmonisirungsweise vor. Da nun das Thema in der Tonleiter der Tonika, die erste Nachahmung in der Tonleiter der Dominante liegt, so geschieht die Harmonisirung der letztern mit Akkorden, die der Dominante angehören. So sind die ersten Nachahmungen in Beispiel 96 und 99 harmonisirt. — Indessen sehen wir an allen vier vorstehenden Beispielen, dass der Anfang der Nachahmung, obgleich melodisch in der Dominante liegend, harmonisch noch mit Akkorden aus der Tonika begleitet ist. Dies muss sein, sagt die alte Theorie, damit die Modulation aus der Tonika in die Dominante nicht gleich beim Eintritt der Nachahmung zu schroff auftritt. Was es mit dieser Schroffheit der Modulation für eine Bewandtniss hat, wird an anderer Stelle untersucht werden. Vor der Hand wollen wir diese modulatorische Vermittelung gelten lassen. Wir sehen sie in den obigen Beispielen beobachtet, wo der Anfang der Nachahmung, obgleich in der Tonart der Quinte liegend, noch mit dem tonischen Dreiklang begleitet ist. In Beispiel 99 sind sogar die zwei ersten Takte noch mit tonischen Harmonien begleitet, und tritt der Uebergang in die Tonart der Dominante erst im nächsten Takte auf dem zweiten Viertel des Gegensatzes mit *e* ein.

In seinem Verhältniss als zweistimmiger Satz.

§ 100. Die gute Behandlung des zweistimmigen polyphonen Satzes unterliegt insofern mancher Schwierigkeit, als die Harmonie nicht vollständig sein kann, und doch niemals leer klingen soll; harmonisch leer klingende zweistimmige Sätze bringen aber nicht bloss Anfänger, sondern nicht selten auch recht routinirte Komponisten. Die Kunst, sie zu vermeiden, liegt in der guten Wahl der harmonischen Intervalle, vorzüglich aber in geschickter Verwendung harmoniefremder Töne. Die Kenntniss der gebräuchlichen Regeln des zweistimmigen Satzes ist bei dem Schüler der Fuge vorauszusetzen; welch' unübertreffliche Kunst aber S. Bach hierin besessen, soll späterhin dargestellt werden.

In seinem Verhältniss zum Eintritt der Nachahmung.

§ 101. Dabei sind drei Fälle gebräuchlich:

a) Die Schlussnote des Thema bildet zugleich die Anfangsnote des Gegensatzes.

b) Der Gegensatz beginnt eher, als der Eintritt der Nachahmung erfolgt. Dies ist der Fall bei solchen Themen, welche einen sogenannten Anhang haben.

c) Die Nachahmung tritt eher ein, als der eigentliche Gegensatz beginnt. Dadurch wird ein Theil des Thema zugleich

Gegensatz. Hiervon liefert Bach's *Cis*dur Fuge im zweiten Theile des »wohltemperirten Klaviers« ein Beispiel:



Die untere Einhakung zeigt das ganze Thema, die obere die ganze erste Nachahmung. Diese Gestaltung gehört eigentlich unter die Engführungen des Thema, wovon später ein Mehreres.

Für unsere ersten Uebungen halten wir uns vor der Hand an die Art unter *a*.

Anwendung der drei Bewegungen.

§ 102. Davon ist die Gegenbewegung für den Gegensatz die vortheilhafteste, weil sie den Kontrast mit der Nachahmung am schärfsten mit hervorhebt. Das vorstehende Beispiel giebt gleich einen schönen Beleg dazu. Diese Maxime ist natürlich nicht so streng gemeint, dass die gerade und Seitenbewegung ausgeschlossen bleiben sollte. Es giebt wenige Gegensätze, in welchen nicht alle drei Bewegungen mit einander abwechselten. Aber im Allgemeinen mag der Jünger bei seinen Uebungen immer der Gegenbewegung den Vorzug geben.

Uebungen im Bilden des Gegensatzes zur ersten Nachahmung.

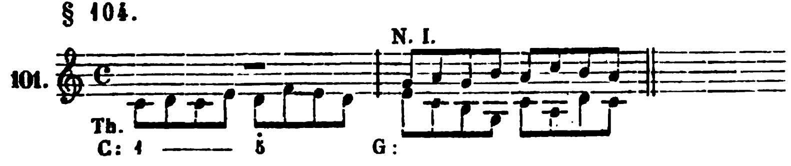
§ 103. Die Hauptübung besteht darin,

möglichst viele und verschiedene Gegensätze zu einem und demselben Thema (der ersten Nachahmung) zu machen.

Zum Versuch nehmen wir das kleine Thema *a.* von Beispiel 95, und wählen die Stimmordnung der ersten Disposition, wo der Alt das Thema, der Diskant die erste Nachahmung hat.

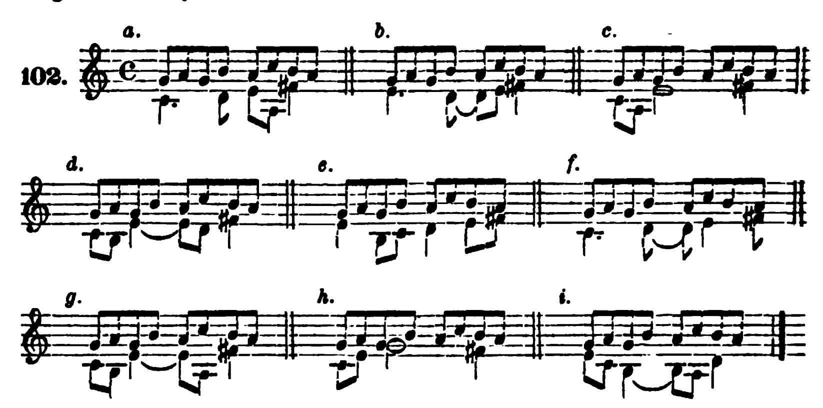
Versuche zu verschiedenen Gegensätzen.

§ 104.



Dieser Gegensatz ist nicht unbedingt zu verwerfen. Man findet dergleichen viele zu Nachahmungen in modernen Kompositionen;

auch in Fugen fehlt die Art nicht gänzlich. Wir verlangen aber vom Gegensatz rhythmischen Kontrast. Z. B.



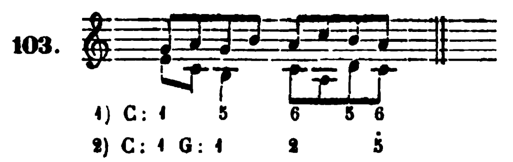
Die Veränderungsmittel sind mit den vorstehenden Versuchen nicht erschöpft. Es sind deren aber genug, um einen vorläufigen Begriff davon zu geben.

Die Grundharmonie.

§ 105. Sie ist zu dem kleinen Thema (Beispiel 101) sehr einfach: ursprünglich nur tonischer Dreiklang und Dominantseptakkord. Obgleich nun die erste Nachahmung melodisch treu in die Tonleiter der Dominante versetzt ist, so kann doch die Harmonie dazu in analoge Treue nicht gebracht werden, weil das zweite Motivglied des Thema dem Schluss in der Terz oder Tonika der Haupttonart zustrebt, die erste Note der eintretenden Nachahmung aber allerwenigstens noch als Quinte des tonischen Dreiklangs, entweder mit der Tonika desselben, wie bei *a.*, *c.*, *d.*, *f.*, *g.*, *h.*, oder mit der Terz, wie bei *b.*, *e.*, *i.*, begleitet werden muss.

Der modulatorische Uebergang in die Tonart der Dominante.

§ 106. Dem Gesetz der Trägheit nach wird das Ohr in der Regel nicht eher aus der gegenwärtigen in eine neue Tonart gestimmt, als bis ein entschiedener Akkord der letzteren, d. h. einer, welcher der ersteren nicht mehr angehört, in der Harmoniereihe eintritt, wie z. B. der Dreiklang oder Septakkord der fünften Stufe. Hiernach ginge der wirkliche Uebergang in den Beispielen *a.*, *b.*, *c.*, *d.*, *e.*, *f.*, *g.*, *h.* erst auf dem letzten Viertel vor sich, bei *i.* aber gar nicht, denn dort tritt das entscheidende Kennzeichen der neuen Dominantharmonie, *fis*, gar nicht auf. Die Harmonie in dem folgenden Beispiel könnte als der Tonart *C* durchaus angehörend betrachtet werden; —

103. 

denn diese Akkorde liegen alle in *C* dur.

Allein wir wissen schon aus der Harmonielehre, dass unter gewissen Umständen auch ein leitereigener Akkord sich dem Gehör schon als ein ausweichender darstellt, wie z. B. der Quartsextakkord, den wir in vielen Fällen als Umkehrung des tonischen Dreiklangs einer neuen Tonart empfinden. Aehnlich ergeht es uns bei dem melodischen Eintritt der Nachahmung in der Dominante. Wir sind gewohnt, sie in der Tonart der Dominante zu hören, und nehmen darum die Harmonie dazu auch gern so bald wie möglich als zu dieser gehörend an. Natürlicher daher als die obige Harmonisirung bei 1) wird uns die bei 2) dünken.

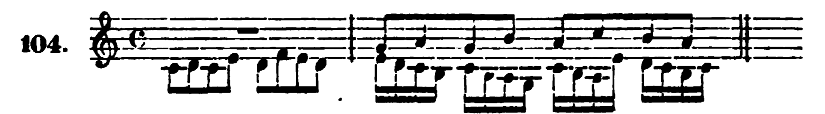
Es ist uns ja aus der Harmonielehre längst bekannt, dass die Akkorde oft mehrdeutig sind, dass diese Mehrdeutigkeit im zweistimmigen Satze ganz besonders zunimmt, und die Harmonie demnach entschiedener oder unentschiedener auftreten kann. Wir wissen ferner, dass eine und dieselbe Melodie in sehr verschiedenen Weisen zu harmonisiren ist, dass aber eben diese Umstände dem Komponisten grosse Vortheile hinsichtlich der Harmonisirung der Melodien, sowie der gelenken freien Stimmführung verschaffen. Keiner hat diese Fähigkeit der Harmonie gewandter und freier anzuwenden verstanden, als der grosse Meister Bach, wie wir später sehen werden.

In Beziehung auf Gleichheit oder Ungleichheit der Motive des Gegensatzes zur Nachahmung.

§ 107. In Beispiel 101 ist der Rhythmus des Gegensatzes und der Nachahmung derselbe. Dies soll bei unseren Uebungen vermieden werden. Die Ungleichheit nun kann von sehr geringen Graden bis zu dem äussersten stattfinden, wie ein vergleichender Blick auf die verschiedenen Gegensätze in Beispiel 102 ersehen lässt. Ohne den Werth des Gegensatzes absolut nach der grösseren oder geringeren Verschiedenheit desselben bestimmen zu wollen, dürfen wir doch aussprechen, dass die rhythmisch am meisten kontrastirenden Gegensätze die interessanteren, wenn nicht interessantesten sind. Es ist daher dem Jünger zu rathen, bei seinen Uebungen überall nach der kontrastirendsten Bildungsweise zu streben, da diese Maxime ihn am schnellsten und sichersten zur vollkommenen Behandlung des polyphonen Stils befähigen wird.

In Beziehung auf das strenge Metrum.

§ 108. Wenn das Metrum in seiner strengsten Form, wie in unseren ersten Uebungen, gehalten werden soll, so darf der Gegensatz keine lebhafteren Figuren bringen, als das Thema enthält, die Rhythmen des ersteren müssen vielmehr ruhiger, einfacher sein. Würde der Gegensatz aus schnelleren Noten gewebt, als das Thema vorbringt, wie etwa in solcher Weise, —

104. 

so müsste das Metrum aus den Sechzehntheilfiguren fortgesponnen werden, weil das Gefühl sich immer gern an die relativ lebhafteste Figur hält. Dann aber entspränge der Fluss nicht mehr aus dem Thema, sondern aus dem Gegensatz, welche Art späteren Uebungen vorbehalten bleibt. Natürlich würde durch das schnellere Metrum dann auch die ganze Fuge einen andern Charakter erhalten.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass Bindungen und Vorhalte dem Fugenstil einen besonderen Reiz verleihen und den rhythmischen Kontrast am sichersten mit bewirken, weshalb der Jünger sein Augenmerk auf Einführung derselben am meisten mit richten möge. In dieser Beziehung sind die Gegensätze bei *b.*, *c.*, *d.*, *f.*, *g.*, *h.* und *i.* in Beispiel 102 den übrigen vorzuziehen.

Das erste Zwischenspiel.

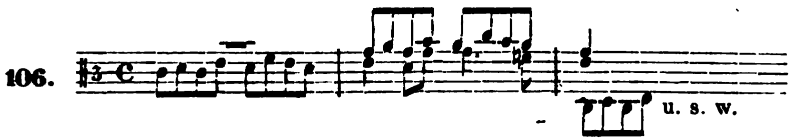
§ 109. In unseren beiden Dispositionen folgt auf die erste Nachahmung schon ein Zwischenspiel. Der Grund ist leicht einzusehen. Die zweite Nachahmung soll wieder, wie das Thema, auf der Tonika eintreten. Dies kann aber nicht auf der Dominantharmonie geschehen. Das Zwischenspiel hat daher die Aufgabe, die Modulation wieder nach der Tonika zurückzuführen, damit der tonische Eintritt der Nachahmung erfolgen könne.

Die Nothwendigkeit des Zwischenspiels lässt sich zwar dadurch vermeiden, dass man die Modulation am Ende der ersten Nachahmung gleich nach der Tonika zurückführt. Dies hat Bach z. B. in der ersten Fuge, »Contrapunctus I«, gethan, wo er im letzten Takte (Takt 8), —

105. 

anstatt wie bei *a.* nach der Erwartung des Ohres und Analogie des Thema in der Dominante fortharmonisirend, bei *b.* *G* moll ergreift und dadurch den unmittelbaren Eintritt der zweiten Nachahmung mit der Tonika gewinnt. Allein selbst bei diesem längeren Thema empfindet man etwas harmonisch Gezwungenes, welches erst bei mehrmaligem Hören, wenn man es erwartet und sich daran gewöhnt hat, aus dem Gefühl verliert.

Dieses Gezwungene wird aber noch auffallender bei so kurzem Themata wie das unsrige. Man könnte es allerdings am Ende schon nach der Tonika zurückführen, z. B. das Thema *a.* auf folgende Weise, —



allein da käme das Gefühl der Dominant–Modulation gar nicht hervor.

Die Theorie erlaubt die Harmonisirung selbst längerer Themata mit durchaus tonischen Harmonien, sowie man ihnen auch, obwohl selten, in der Praxis begegnet. Dies ist aber eine schlechte Behandlungsweise, weil sie der Idee der Dominant-Nachahmung widerspricht. Denn diese wird ja eben deshalb in die Dominante versetzt, um mit der Tonika-Harmonie abzuwechseln. Indem man nun der Melodie der Dominante die Harmonie der Tonika giebt, entsteht ein melodisch-harmonisches Zwitterwesen, das Vernunft und Gefühl zugleich beleidigt. Darum enthalte sich der Schüler dieser harmonischen Behandlung der ersten Nachahmung für immer.

Wir führen also nach der ersten Nachahmung ein Zwischenspiel ein, welches nach der Tonika zurückführt. In unserm ersten Versuche, welcher die knappste Form hat, genügt dazu ein Takt.

Da in dieser ersten Uebung das Achtelmetrum durchaus herrschen soll, so muss auch das erste Zwischenspiel in der Achtelfigur fortgeführt werden.

Hauptbedingungen eines guten Zwischenspiels.

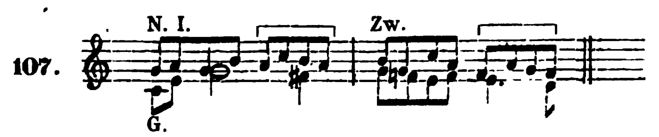
§ 110. Es sind vorläufig folgende:

1) Es darf den Fluss des angeschlagenen Metrums nicht stören.
2) Sein Figurenmaterial soll dem Thema oder dem ersten Gegensatz entnommen, oder aus beiden gewebt sein.
3) Es soll sich eng an das Vorhergegangene schliessen und natürlich zu dem Eintritt der zweiten Nachahmung hinleiten.
4) Es soll natürlich und interessant moduliren, verschieden von der vorhergehenden und nachfolgenden Nachahmung, d. h. nicht dieselben Akkordfolgen jener wiederholen.

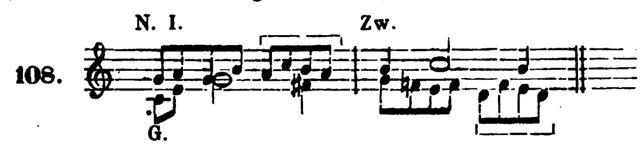
Was den ersten Punkt betrifft, so ist unsere jetzige Aufgabe nicht schwer, weil im voraus bestimmt ist, dass das Metrum des

Zwischenspiels dem des Thema analog, also hier in Achteln fortgeführt werden soll. Es kann hiernach in dreierlei Weisen gebildet werden, nämlich:

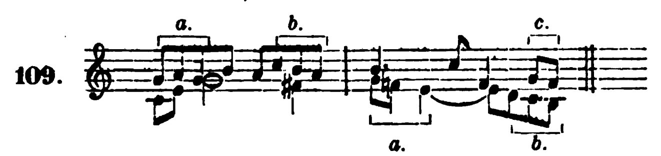
a) indem die Achtel entweder von der ersten Nachahmung aus fortgeführt werden, wie z. B.



b) oder vom ersten Gegensatz aus, —



c) oder indem das Achtelmetrum abwechselnd an beide Stimmen vertheilt wird, wie etwa:



Der zweite Punkt ist in Beispiel 107 und 108 zugleich mit ausgeführt; der Figurenstoff ist dem Thema entnommen, wie die Einhakungen zeigen. Nicht so erkennbar tritt die thematische Aehnlichkeit in Beispiel 109 hervor, wovon die Vertheilung der Achtel an beide Stimmen die Ursache ist. Doch waltet sie auch hier, wie man unter und über den Einhakungen sieht. Denn *a.* im zweiten Takte ist rhythmisch ähnlich dem *a.* im ersten Takte; rhythmisch und tonisch gleich sind beide Motivglieder von *b.*; ebenso ist *c.* ein abgekürztes Motivglied von *b.* im ersten Takte. Diese letztere Behandlungsweise des Zwischenspiels übe der Schüler vorzugsweise. Sie ist die beste, weil sie mehr als die anderen gegen das Thema kontrastirt und doch das Metrum und damit den Fluss erhält.

Zugleich mit diesen beiden Punkten ist auch der dritte erfüllt.

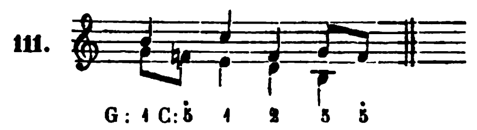
Was endlich den vierten anlangt, so kann bei einem so kurzen Zwischenspiel von einer besonders interessanten Modulation die Rede nicht sein; aber natürlich und verschieden von der vorhergehenden und nachfolgenden ist sie, und zu einem ungezwungenen Eintritt der zweiten Nachahmung leitet sie hin.

Dieser Punkt des Zwischenspiels, die modulatorische Führung desselben nämlich, ist, besonders bei längerer Ausdehnung, relativ die schwerste Aufgabe für den Anfänger. Er kann sie sich aber im

Anfang der Uebungen dadurch erleichtern, dass er vorerst die einfache Akkordfolge bestimmt und hinschreibt, von Beispiel 109 etwa so:

110. 

oder gleich im zweistimmigen einfachen Satze; —

111. 

die Ausführung nach Metrum und thematischen Maximen wird dann keine Schwierigkeiten haben.

Hinsichtlich der Hinleitung zu dem Eintritt der zweiten Nachahmung ist zu bemerken, dass der Schluss in die Tonika erst in den Eintritt der zweiten Nachahmung fallen soll. Träte er früher noch im Zwischenspiel ein, etwa in folgender Weise, —

112. 

so würde die Vorwegnahme der *C* dur Harmonie den Eintritt der Nachahmung auf demselben Akkorde im Anfang des nächsten Taktes harmonisch matt erscheinen lassen.

Die zweite Nachahmung.

§ 111. Sie tritt nach unserer ersten Disposition im Bass ein. Die beiden vorigen Stimmen führen das Gewebe des Gegensatzes fort. Da das Metrum im Thema liegt, brauchten Diskant und Alt keine Rücksicht darauf zu nehmen, und könnten ihre Melodien aus neuen, aus Nebenmotiven bilden. Man findet solche freieren Gegensätze auch in manchen Fugen. Wir wollen sie jedoch nicht annehmen, sondern, um die möglichst thematische Einheit zu erhalten, das thematische Element wenigstens in einer der beiden gegensätzlichen Stimmen wieder vernehmen lassen, wie etwa in folgender Weise.

113. 

Die dritte Nachahmung.

§ 112. Diese folgt wieder unmittelbar auf die zweite, nach unserer Disposition in der letzten noch unbeschäftigt gebliebenen Stimme, dem Tenor. Das modulatorische Gesetz für diesen Eintritt ist dasselbe, wie für die erste Nachahmung. Die Harmonie gehört im Anfang noch der Tonika von *C* dur an, und ergreift dann erst Akkorde, die der Dominant-Tonleiter angehören.

114.



Schluss.

§ 113. Wie das Zwischenspiel nach der ersten Nachahmung, führt der Schluss die Modulation in die Tonika zurück und schliesst damit. Das Verfahren dabei ist ganz dasselbe wie beim ersten Zwischenspiel. Der Unterschied liegt nur darin, dass dort der Satz zwei-, hier vierstimmig ist. Z. B.

115.



Der erste Versuch nach dieser Uebungsweise sieht nun in Partitur zusammengebracht so aus:

116.





Der Schüler wird gut thun, die zuerst in den gebräuchlicheren Schlüsseln entworfenen Theile beim Zusammenbringen in die Partitur mit den vier obigen Schlüsseln zu notiren, und später die Uebungen gleich in denselben zu entwerfen. Denn obgleich der Tenor in der neueren Musik im Violinschlüssel notirt wird, so ist die ältere Musik doch meist wie hier geschrieben, und nicht darin geübt, würden ihm ältere Kirchenwerke schwer zu lesen sein.

Derselbe Entwurf nach der zweiten Disposition in Partitur gebracht.

§ 114. Die erste Uebungsweise bestand darin, jedes Sätzchen für sich auszuarbeiten, natürlich mit steter Rücksicht auf das Vorhergegangene und Nachfolgende, und es alsdann in die Partitur einzutragen. Dasselbe Verfahren beobachte man anfänglich mit dem Entwurf zur zweiten Disposition. Die veränderte Stellung der Stimmen wird nicht erlauben, die Ausarbeitung nach der ersten Disposition genau in die zweite zu übertragen, weil dadurch Umkehrungen der Harmonien entstehen, die zuweilen nach anderen Gesetzen (des doppelten Kontrapunktes nämlich) behandelt werden müssten. Es müssen daher zum Theil andere Gegensätze zu den Nachahmungen erfunden werden. Dies bedarf keiner neuen Erklärungen durch Beispiele. Ich will daher mit der Darlegung der Bearbeitung desselben Thema nach der zweiten Disposition zugleich eine zweite Methode der Arbeit angeben, wenn die erste gehörig durchgeübt worden ist.

Diese zweite Methode besteht darin, dass man Thema und Nachahmungen gleich als Skizze in die Partitur setzt, in folgender Weise:

117. a

Zw.

N. I.

Th.

N. III. Schluss.

N. II.

Der Raum für das Zwischenspiel und den Schluss kann leer bleiben, um zunächst das Hauptbild der Stimmordnung der Nachahmungen vor das Auge zu bekommen.

Hierauf füllt man die anderen Stimmen nach den angedeuteten Maximen aus, wobei das Zwischenspiel und der Schluss sich unschwer darbieten werden.

Eine Ausführung danach könnte etwa so wie in folgendem Beispiel gestaltet sein.





Der Vergleich dieser Ausführung mit der ersten führt zu folgenden Bemerkungen.

Im Anfang des vierten Taktes bleibt das *f* des Tenor liegen, und bildet einen Vorhalt, eine Bindung. Hierdurch erhält diese Stimme an dieser Stelle den Anschein der völligen Unabhängigkeit von den anderen Stimmen, namentlich von dem gleichzeitigen Eintritt der Nachahmung, was eine besonders angenehme Wirkung macht, und der polyphonen Schreibart, deren Wesen eben in der möglichst scheinbaren Unabhängigkeit aller Stimmen von einander besteht, besonders zu Gute kommt. Mit diesem Vortheil verbindet sich auf ungezwungene Weise ein zweiter: der unerwartete Eintritt der Nachahmung. Nächst der Bindung wird das Unerwartete des Eintritts einer Nachahmung auch durch eine Trugfortschreitung der Modulation bewirkt, wie z. B.



wo das Gehör *A*moll erwartet, während *C*dur folgt.

Werden beide Mittel gleichzeitig angewandt, so macht sich die Sache noch interessanter, z. B.



Allein wie in Beispiel 117, so auch in beiden vorstehenden, ist ein Kreuzen der Stimmen entstanden, indem der Tenor über den Alt steigt.

Die Theorie erlaubt das, und die Komponisten, aus älteren Zeiten namentlich, haben einen sehr ausgedehnten Gebrauch davon gemacht. Es mag Fälle geben, wo die Melodie einer Stimme zum Ueberschreiten einer höhern, oder zum Untertauchen unter eine tiefere besonders hindrängt. Im Allgemeinen ist diese Manier nicht nachahmungswerth. Kreuzen sich die zwei unteren Stimmen, so wird bekanntlich die Harmonie für's Ohr verändert; wo aber auch sonst das Kreuzen vorgenommen wird, es entsteht jederzeit eine mehr oder weniger auffallende Verwirrung der Melodien. Bei der Verbindung sehr heterogener Klangstimmen, Violine, Flöte, Horn und Cello etwa, lässt sich der Gang jeder Stimme wohl leichter verfolgen; bei Stimmen von ziemlich oder ganz gleichem Klange hingegen, bei Fugen z. B. für das Streichquartett oder gar für Klavier, ist das Kreuzen schlechthin zu verwerfen, denn anders als das Auge in solchen Fällen die Stimmen liest, hört sie das Ohr. Ich weiss wohl, dass ich damit einen wunden Fleck in den Klavierfugen unserer grössten Meister, Bach, Händel u. s. w., berühre. Aber die Sache bleibt ein Fehler, mag ihn begangen haben und begehen, wer will, denn nicht für das Auge, sondern für das Ohr wird Musik geschrieben. Man sieht beiläufig hier, dass nicht allein die Praxis, sondern auch die Theorie sich über eine allgemeine Regel hinwegsetzt, sich also eine geniale Freiheit, eine *licentia poetica*, wie man es gern nennt, nimmt, wodurch aber keine bessere, sondern nur eine schlechtere Wirkung hervorgebracht wird. Dass diese unzweckmässige Freiheit sich so lange erhalten hat, ist um so weniger zu begreifen, als das Vermeiden des Kreuzens schwerlich an irgend einem Falle als eine Unmöglichkeit wird nachgewiesen werden können. Denn überall giebt es Hilfsmittel, diesem Uebelstande auszuweichen. Wollte man aber anführen, wie allerdings zur Entschuldigung desselben geschieht, dass ein Thema, eine Nachahmung, oder das Wesen eines Gegensatzes u. s. w. zuweilen schlechthin dazu zwingen, wenn man den Fluss der Melodien nicht verletzen wolle, so ist einfach zu erwidern: was kann uns denn zu einer Erfindung zwingen, die Unziemlichkeiten, Zweckwidrigkeiten nothwendig nach sich zieht? Ich rathe deshalb jedem Jünger, sich niemals das Kreuzen zu erlauben, in Fällen, wo er es anzubringen versucht werden möchte, nicht eher zu ruhen, bis er ein Mittel zur Vermeidung desselben gefunden, wo es sich aber absolut nicht machen sollte, die ganze Gestaltung zu beseitigen.

Was den obigen Fall, Beispiel 117 b, betrifft, so ist die Gestalt des Zwischenspiels im dritten Takte und die Bindung beim Eintritt der Nachahmung verlockend genug zu der genommenen Freiheit des Kreuzens. Aber ein nicht zu überwindender Zwang dazu liegt kei-

nesweges vor. Es giebt Mittel genug, den Uebelstand zu vermeiden. Ich will nur eine andere Gestaltung angeben. Z. B.



Der Schluss der Gestaltung nach der zweiten Disposition ist dem der ersten ziemlich gleich; nur der Tenor ist etwas verändert. Selbstverständlich ist man zu solcher Aehnlichkeit oder Gleichheit auch nicht gezwungen. Es giebt Mittel zu verschiedenen Schlussbildungen genug, durch andere Harmonisirung derselben Zeichnung, oder durch andere tonische und rhythmische Gestaltung dieser oder jener anderen Stimme; z. B. zur beibehaltenen Melodie des Schlusses:



Abbrechen der Stimmen.

§ 115. Im vierten Takte des Beispiels 117b. bricht die Melodie des Tenor ab, und tritt erst im nächsten Takte wieder ein.

Ein solcher Abbruch einer Stimme darf nicht an ungeeigneter Stelle, z. B. nicht auf einer Dissonanz geschehen. Ist aber diese Regel beobachtet, so gewährt das Mittel mancherlei Vortheile.

Es kann erstens das Kreuzen zweier Stimmen verhindern, wenn der Satz in enger Lage behandelt ist. Sodann ist der dadurch entstehende drei- oder zweistimmige Satz durchsichtiger und lässt gleich bedeutende, selbstständige Melodien deutlicher in's Gehör fallen. Vor allem aber dient es dazu, den Eintritt einer Nachahmung hervorzuheben, wenn man die Stimme, welche dieselbe bringen soll, vorher einige Zeit pausiren lässt. In allen solchen Fällen also kann der Schüler sich des Abbruchs einer oder zweier Stimmen mit Vortheil bedienen.

Unser kleines Thema macht sich übrigens in der Stimmordnung nach der ersten Disposition, Beispiel 116, besser, als in der nach der zweiten, weil die Melodie dem leichteren und helleren Wesen der oberen Stimmen mehr zusagt, als dem schwerfälligeren und dunkleren des Basses. Auch kontrastiren die Eintritte des Basses

und Tenor auffallender gegen die oberen Stimmen, als in der zweiten Disposition. Themata von ernsterem, gewichtigerem Charakter hingegen werden mit ihren Nachahmungen sich besser nach der zweiten Disposition ausnehmen. Der Schüler möge diese Andeutungen im Allgemeinen beherzigen; im konkreten Falle muss ihre Benutzung immer seinem eigenen Ermessen anheimgestellt bleiben.

Der Selbstkorrigirer.

§ 116. »Und zum Selbstunterricht« — sagt der Titel meines Buches. Ein anlockendes Versprechen für diejenigen, welchen die mündliche Lehre nicht zugänglich ist; ein verfängliches für den Autor! Der Schüler soll seine Uebungen selbst korrigiren; heisst das nicht verlangen, er solle sich unmittelbar nach vollbrachter Uebung in den Lehrer verwandeln, — mit dessen Erfahrung und Gewandtheit die eben noch begangenen Fehler erkennen und verbessern können? Und doch muss die Sache gehen und geht. Ich habe sie an mir selbst erproben müssen.

Ich war in allen meinen Kompositionsstudien und Versuchen durchaus nur auf Bücher angewiesen, musste mithin meine Arbeiten selbst zu verbessern suchen. Es kommt, wie überall, auch hier auf eine gute Methode an. Diese besteht zunächst und hauptsächlich: in der Theilung der Kritik, in der vollen Fixirung der Aufmerksamkeit auf jeden einzelnen Theil des Hingeschriebenen, ohne einen andern Punkt zugleich mit in Betrachtung zu ziehen.

Um einen begangenen Fehler erkennen zu können, muss man das volle und helle Bewusstsein jeder Regel zu dem Gegenstande, den man eben geübt, gegenwärtig haben. Die Regeln nun sind in dem Buche zu finden. Das bezügliche Kapitel dazu lege der Schüler neben die ausgeführte Uebung, lese jene wieder und prüfe diese danach.

Ein Beispiel wird die Sache deutlicher machen.

Unsere erste Uebung beginnt mit dem strengen Metrum. Ob dieselbe rhythmische Figur, in unseren Beispielen oben also Achtel, im Thema festgehalten worden, ist leicht zu ersehen.

Das Nächste hiernach sind die Regeln, welche in § 92 für die Bildung des Thema angegeben sind. Jede derselben muss für sich wieder gelesen und an jede dann die Frage, ob sie erfüllt worden, besonders gerichtet werden.

Die erste Bedingung z. B. lautet: »Das Thema soll mit dem vollen Takte und mit der Tonika anfangen«.

Man betrachtet nun nur den Anfang des Thema, und untersucht, ob beide Bedingungen erfüllt sind.

Die zweite Regel heisst: »Es soll nur leitereigen moduliren«.

Prüfung der Arbeit, ob dieses geschehen.

Ebenso wird untersucht, ob der Schluss des Thema auf die Tonika oder Terz fällt, wie die dritte Regel verlangt.

Alsdann kommen die verschiedenen Punkte der vierten Regel, die vor der Hand verbotenen und erlaubten nächsten Intervallenschritte von der ersten, tonischen Note aus, in Betracht. Letztere liegen in Beispiel 94a vor Augen. Ob der Schüler diese Forderungen in seiner Arbeit erfüllt oder verletzt hat, kann ihm bei nur einiger Aufmerksamkeit auch nicht entgehen. Fährt man konsequent auf diesem Wege fort, so kann die Entdeckung der etwa begangenen Verstösse kaum ausbleiben.

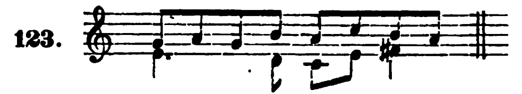
Schwieriger als das Erkennen ist das Verbessern der Fehler, wie ja schon der bekannte Satz besagt: Tadeln ist leichter als Bessermachen. Indessen darf man auch hier nicht verzagen. Die erkannten Fehler sind von zweierlei Art. Entweder verstossen sie gegen für jetzt als positiv geltende Regeln, wie wenn etwa das Thema mit einer andern als der tonischen Note anfinge, oder der erste Intervallenschritt nach dieser in die Quinte aufwärts ginge; die Verbesserung eines solchen Verstosses kann keiner Schwierigkeit unterliegen. Oder sie verletzen keine positive Regel, es ist dabei von einem unbedingten Fehler keine Rede, sondern nur von einer mehr oder weniger bessern Ausprägung einer guten Maxime.

Nehmen wir an, der erste Gegensatz in Beispiel 116 genügte uns nicht. Das zweite Achtel desselben, *e*, bildet zum zweiten Achtel der ersten Nachahmung eine Quarte, und der nächste Schritt, in's dritte Achtel, fällt in den Einklang. Dies giebt eine leere Harmonie. Nun hat der Schüler aber als Vorübung in Beispiel 102 eine ganze Menge verschiedener erster Gegensätze versucht. Das Nächste ist daher, auf diese zurückzublicken, um darunter vielleicht einen bessern, d. h. einen mit vollerer Harmonie zu finden. Es giebt deren mehrere darunter, z. B. der bei *c.*, und mehrere andere noch. Böten aber auch alle früher entworfenen noch keine genügende Verbesserung, so sind ja noch lange nicht alle Möglichkeiten neuer Gestaltungen desselben erschöpft, und es werden sich bei einiger Geduld noch manche bessere auffinden lassen. Es tritt jedoch bei der Feile nicht selten der Umstand ein, dass die Verbesserung des einen Punktes die Verschlechterung eines andern nach sich zieht, wie wenn etwa durch eine verbesserte Harmonie eine schlechtere Rhythmik des Gegensatzes entstanden wäre. Hierdurch lasse man sich im Anfang der Uebungen nicht zur Berücksichtigung, bezüglich Veränderung zweier oder mehrerer Momente zugleich verleiten. Man fixire sich zunächst durchaus nur auf die Verbesserung der einen Schwäche, unbekümmert um eine dadurch vielleicht entstehende zweite. Die Harmonie, um bei unserm obigen Beispiele zu bleiben,

ist voller geworden. Die behält man, und dafür entschieden, geht man nun zu dem rhythmischen Moment über, um auch diesen, falls er verletzt sein sollte, auf eine bessere Weise herzustellen. So könnte man den ersten Gegensatz in obigem Beispiel 116 in harmonischer Hinsicht auf folgende Weise umändern, bezüglich verbessern—

122. 

und den Rhythmus sodann, wenn man ihn reicher wünschte, auf folgende Weise:

123. 

Diese Andeutungen werden genügen, das Selbstkorrigiren schon beim Anfänger nicht als eine Unmöglichkeit erscheinen zu lassen. Aber sehr mühsam und vielleicht oder wahrscheinlich auch ziemlich langweilig mag dieses Verfahren Vielen erscheinen. Da ist nun freilich wenig zu sagen. Wer keine Geduld und Ausdauer hat, oder sie sich nicht aneignen will, der wird, habe er noch so viel Talent, in der Kunst nicht weit kommen. Die grössten Meister waren zugleich die hartnäckigsten und ausdauerndsten in ihren Studien. Die Methode aber, welche ich vorgeschlagen, bietet noch weitere Vortheile. Unter dem mündlichen Lehrer arbeitet der Schüler sorgloser. Er verlässt sich auf jenen; der wird schon sagen und verbessern, was nicht recht. Wer für sich studiren muss, kann nicht auf diese Stütze hoffen. Er muss seine ganze Kraft selbst anspannen, und dies weckt und kräftigt die eigene Geistesthätigkeit in der Regel mehr, als die bequemere Arbeit bei dem Lehrer. Dies zum Trost derjenigen, welchen der mündliche Unterricht nicht zugänglich ist.

Dabei ist noch folgende Bemerkung wohl zu beachten.

Der Schüler verlange nicht gleich zu Vollkommenes von sich. Er sei zufrieden, wenn er eine Gestaltung im Anfang leidlich, ohne grobe Verstösse hergestellt hat. Sein kritisches Vermögen, d. h. sein ästhetischer Geschmack kann sich nur nach und nach an vielen wiederholten Uebungen herausbilden und verfeinern, und ebenso wird auch die Fähigkeit, das besser Erkannte praktisch besser auszuprägen, sich nur nach und nach erkräftigen. Das zu lange Grübeln über einer Uebung ermattet die Lust leicht, und bringt doch das gewünschte Vollkommenere in der Regel nicht. Was an dem gegenwärtigen Versuche nicht zu erreichen und zu erzwingen war, gewährt vielleicht der zweite oder dritte. Nur verlassen darf man die in Uebung habende Aufgabe im Ganzen nicht eher, als bis man sie mit Leichtigkeit mehrfach zu lösen im Stande ist.

Dass die angedeutete Methode überhaupt für jeden Lernenden, mit oder ohne Lehrer, die zweckmässigste ist, wird Keiner bestreiten, der sie nur einige Zeit sorgsam und konsequent befolgt hat; er wird sie dann sicher für immer beibehalten.

Ich habe diese ersten Uebungen der Raumersparniss wegen für den Anfang nur an einem eintaktigen Thema angestellt. Der Lernende soll sie nun nach und nach in ähnlicher Weise mit zwei-, drei- und viertaktigen Themen und ausgedehnteren Zwischenspielen versuchen, wozu ihm die oben bezeichneten vier Fugen von Bach Beispiele liefern.

Hat er hierin die gehörige Fertigkeit und Gewandtheit erworben, so gehe er, aber nicht eher, zu dem folgenden Kapitel über.

Viertes Kapitel.

Weiterführung der Lehren und Uebungen des vorigen Kapitels.

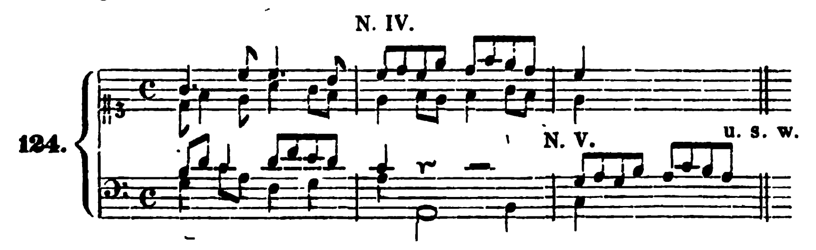
---

§ 117. Aus den Erklärungen der einfachen Fugen im ersten Kapitel hat man ersehen können, dass das, was an den ersten drei Nachahmungen wahrzunehmen, eigentlich im Verlauf der ganzen Fuge sich immer wiederholt.

Mit Ausnahme des einstimmigen Eintritts des Thema, der nicht wiederkehrt, sind es fortgesetzte Nachahmungen und Zwischenspiele, welche die Fuge nach Belieben verlängern, ihr eine kürzere oder längere Ausdehnung verleihen.

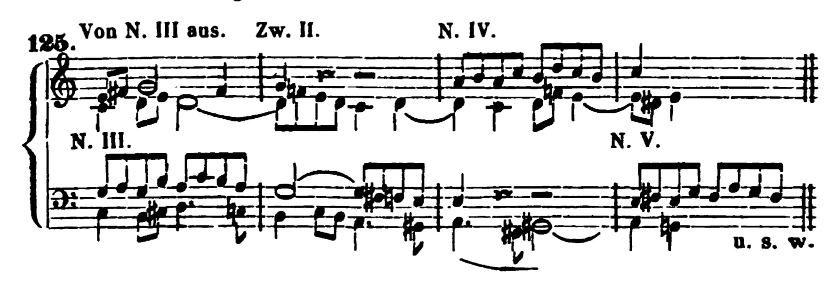
Die Veränderungen bestehen nur 1) in anderer Stimmordnung der Nachahmungen; 2) in verschiedener Harmonisirung derselben; 3) in der Versetzung derselben nach anderen Tonarten; 4) in thematisch verschiedenem polyphonem Gewebe der Gegensätze.

Wollten wir nun z. B. unsere kleine Fuge erweitern, so könnte das zunächst und am einfachsten dadurch geschehen, dass anstatt der Schlussnote im letzten Takte des Beispiels 116 die vierte Nachahmung in der Tonika wieder einträte, etwa im Diskant, —



wobei der Trugschluss nach *A* moll dem Eintritt der vierten Nachahmung, und das Abbrechen des Tenors dem Eintritt der fünften gute Dienste leisteten.

Sollte die vierte Nachahmung in einer andern Tonart erscheinen, so wird die Modulation durch ein Zwischenspiel auf die gewählte Tonart hingeführt; etwa nach *A* moll so:



Gewinn durch diese Uebungsweise.

§ 118. Wenn die ganze einfache Fuge wesentlich nichts Anderes bringt, als veränderte Wiederholungen dessen, was die drei ersten Nachahmungen enthalten, und dass es so ist, hat man an den bisher entwickelten Beispielen gesehen, so ergiebt sich daraus, dass der Lernende mit jenen Anfängen, Beispiel 116 und 117, eigentlich schon die ganze Fuge geübt hat, dass er folglich, wenn er ein Thema mit seinen drei nächsten Nachahmungen nebst einem Zwischenspiel gut auszuführen vermag, er ebenso gut die längste einfache Fuge aus- und fortspinnen kann. Es ist von jeder folgenden Nachahmungsgestaltung auszusprechen:

Sie ist immer dasselbe, aber immer zugleich ein anderes.

Dies wird sich bald bewahrheiten.

Freiere Themata.

Erfindung des Thema.

§ 119. Ich habe bei den ersten Uebungen noch keine ästhetischen Ansprüche an die Bildung des Thema gemacht. Nun ist es an der Zeit, auch diese mit zu berücksichtigen.

Bedeutung des Thema.

§ 120. Das erste Erforderniss desselben ist: möglichst bestimmter Ausdruck, Bedeutung.

Das sicherste Mittel dazu ist, dass sich der Komponist in eine bestimmte Gemüthsstimmung versetzt. Noch schärfer wird die Seelenstimmung sich in ihm ausbilden, wenn er Person und Situation

dazu denkt. Zwar kann der Andere diese genaueren Bestimmungen aus einem rein musikalischen Gedanken nicht heraushören, aber die erhöhte, klarere innere Anschauung, welche der Schaffende dadurch gewinnt, theilt sich dem Gefühl des Zuhörenden sicherer mit.

Warnung.

§ 121. Eine Hauptursache vieler uninteressanter Fugenthemata neuerer Komponisten liegt in dem Umstande, dass die besten kontrapunktischen Werke einer längst vergangenen Zeit angehören, daher meist in einem antiquirten Stil geschrieben sind. Dies verleitet Manche, den ächten Fugenstil in solchen veralteten Gedankenformen zu erblicken, und zu glauben, gediegen zu schreiben, wenn sie die altmodischen Formeln nachahmen.

Als einer der besten älteren Fugenmeister gilt Eberlin. Für seine Zeit mögen seine Gedanken Reiz gehabt haben; uns erscheinen die meisten sehr geschmacklos. Gewöhnlich laufen seine Themata in mechanischen Sequenzen hin. Wem kann folgendes Fugenthema jetzt noch gefallen?



oder folgende von Hurlebusch?

Ich wähle mit Absicht ältere Beispiele. Dass auch die neuere Zeit an geschmacklosen Thematen nicht arm ist, wäre leicht zu beweisen. Aber *exempla sunt odiosa.*

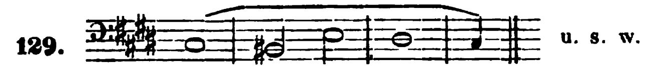
Der jetzige Komponist suche das Gediegene des Fugenstils nicht in den alterthümlichen Formen der Gedanken, sondern in dem Ausdruck bestimmter Seelenstimmungen, wofür uns ein moderneres, reichhaltigeres, originelleres und blühenderes Figurenmaterial zu Gebote steht, als den Komponisten einer früheren Zeit.

Das beste ältere Muster ist und bleibt S. Bach. Wenn auch einzelne seiner Fugenthemata das Gepräge ihrer Zeit tragen, so offenbart doch bei weitem die Mehrzahl derselben eine Kraft des

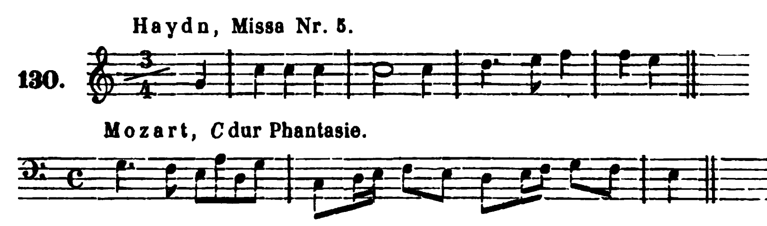
Ausdrucks und eine Originalität der Gestaltung, als wären sie erst heute in die Welt gesetzt worden. Wer von den besten heutigen Komponisten getraut sich in einem Takte ein schwungvoll kräftigeres und originelleres Thema zu erfinden, als folgendes über hundert Jahre alte von S. Bach?

128. 

oder ein einfacheres und doch so tief klagendes als dieses?

129. 

Haydn, Mozart, Beethoven haben einzelne schöne Muster aufgestellt. Zuweilen sind ihnen aber auch schwache Wesen entschlüpft, wahrscheinlich im Hinblick auf die Gestaltungen älterer Meister. Die folgenden möchte ich nicht als Muster empfehlen.



Namentlich das zweite Motiv in dem Mozart'schen Thema ist so unendlich oft selbst bis in die neueste Zeit herein gebracht worden, dass es zu einem der abgenutztesten in der Figurenliteratur herabgesunken ist.

Rhythmische Mittel.

§ 122. Alle musikalischen Gedanken sind in rhythmischer Hinsicht auf zwei Unterschiede zurückzuführen; sie enthalten entweder nur

a) eine rhythmische Figur, ein in derselben Notengeltung fortgesetztes Motiv oder Motivglied; oder

b) gemischte Rhythmen, wo verschiedene Notengeltungen mit einander abwechseln.

Mit der ersten Art haben wir uns bisher beschäftigt. Wir gehen daher zur zweiten über.

Andante maestoso.

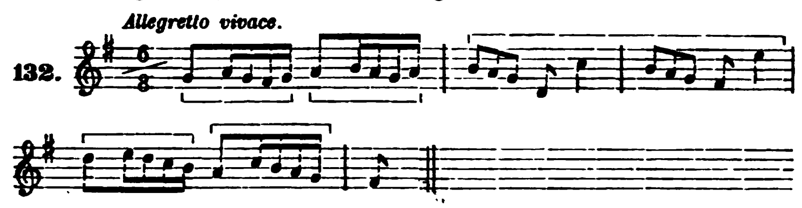
131. 

Vorstehendes Thema, wenn wir es als $^6/_4$ Takt nehmen, enthält

in drei Takten drei rhythmisch verschiedene Motive; betrachten wir es als $^3/_4$ Takt, so werden sechs daraus, — ein rhythmisch sehr reich gegliedertes Thema, welches zu dem polyphonen Gewebe der Gegensätze und Zwischenspiele unerschöpflichen Stoff bietet.

Da nun dieses Letztere in vielen Fugen geschieht, so sind solche Themata für diese Art von Behandlung besonders geeignet, während dagegen sehr einfach rhythmisirte Themata, wie z. B. das in *Cis* moll, Beispiel 129, wenig Stoff dazu bieten.

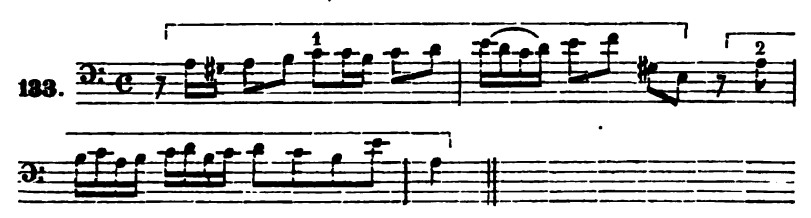
Man findet übrigens solche Themata, welche in jedem Takte verschiedene Motive und Motivglieder enthalten, auch in der Fuge sehr selten. Gewöhnlich enthalten sie Wiederholungen eines Motivs oder Motivgliedes, wie z. B. das folgende:



Hier dient das erste Motivglied des ersten Taktes der zweiten Hälfte desselben zum Modell. Das Motiv des zweiten Taktes wird im dritten frei wiederholt. Im vierten Takt sind zwei ähnliche Motivglieder, und auch diese sind wieder dem ersten rhythmisch ähnlich, und tonisch nur in jedem letzten Sechzehntel verschieden.

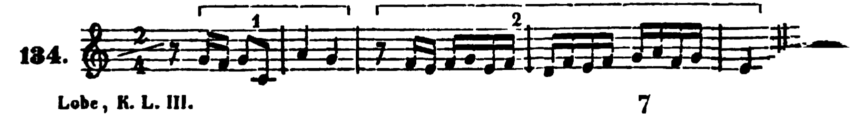
In den vorstehenden Beispielen zeigt das ganze Thema ein ungetrenntes, in sich übereinstimmendes Wesen, eine Einheit.

Viele Themata sind aber auch rhythmisch so beschaffen, dass sie in zwei Theile zerfallen, eine Zweiheit darstellen.



Hier stellen sich zwei Theile dar, die zwar in ihrem rhythmischen Wesen nicht sehr verschieden sind, keinen auffallenden Kontrast gegen einander äussern, immerhin aber eine Abscheidung von einander fühlen lassen.

Stärker kontrastirt stellen sich die zwei Theile in dem folgenden Thema heraus:



Solche Gestaltungen geben Gelegenheit zu den mannichfaltigsten und interessantesten thematischen Zergliederungen und Umwandlungen, welche in der Fuge besonders auch zu den Zwischenspielen verwendet werden.

Länge des Thema.

§ 123. Wir finden Themata von 1 Takt, 1½ Takt, 2 Takten, 2½ Takten, 3 Takten, 3½, 4, 4½, 5, 5½, 6, 6½, 7, 7½, 8 Takten, und wohl noch längere. Das folgende von S. Bach ist eins der längsten.

135.



Die Frage, welche Länge die zweckmässigste sei? kann nur die Idee der Fuge entscheiden. Gute Meister haben über Themata mit sehr verschiedenen Längenmaassen gleich vortreffliche Tonstücke der Art geschaffen.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass, je langsamer das Tempo, desto kürzer, je schneller, desto länger das Thema gestaltet sein kann. Doch ist auch diese Maxime nur annähernd zu nehmen. Um Urtheil und Geschmack zu bilden, muss der Schüler auch in dieser Beziehung gute Muster studiren, und sich bei jedem die Idee und den Wirkungszweck des Meisters zur Erkenntniss zu bringen suchen.

Tonumfang des Thema.

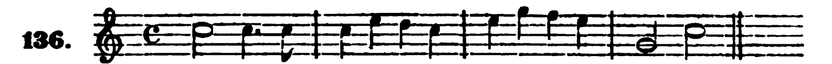
§ 124. Auch darüber lassen sich keine bestimmten Gesetze geben. Die Fugenthemata der besten Meister sind meistentheils von geringem Umfang; innerhalb einer Quarte, Quinte, Sexte auf- oder abwärts ist das Bedeutendste musikalisch ausgedrückt worden. Manche haben auch den Umfang einer Oktave. Themata, die darüber hinausgehen, sind selten. Der Grund liegt nahe. Es ist mit solchen umfangreichen Gedanken ein ungezwungener polyphoner Stil schwer herzustellen. Er wird leicht zu dick, zu dunkel, oder zu spitz und dünn. Vor allem muss oft zum Durchkreuzen der Stimmen Zuflucht genommen werden, wodurch ein Stimmenwirrwarr entsteht, in welchem die einzelnen Melodien nicht deutlich zu verfolgen sind, und das Gehör leicht aus dem Gang der einen Stimme in den der andern geräth.

Harmonische Unterlage.

§ 125. Der Schüler weiss aus den modernen Instrumentalformen, dass man ganze acht-, ja sechzehntaktige Melodien, und sehr angenehme, über einen und denselben Akkord bilden kann; dass aber auch viele die reichste, bunteste Harmonisirung haben.

In der Fuge muss man jedoch bei der Harmonieunterlage zum Thema Rücksicht auf die Form nehmen, welche die öftere Wiederholung (Nachahmung) des ganzen Thema und die polyphone Setzweise bedingt.

Ein Thema der folgenden Art z. B., welches nur auf einem Akkorde ruhte, —

136. 

würde, wenn es auch nicht so geschmacklos wäre, zuerst einstimmig vernommen nur als auf dem *C*-Dreiklange ruhend gehört werden, und sehr trocken erscheinen. Beim Zutritt mehrerer Stimmen wären allerdings verschiedene Akkorde zu demselben Melodietone zu bringen; eine weitere harmonische Mannichfaltigkeit auch dadurch zu erzielen, dass man die Viertel im zweiten und dritten Takte theils als Akkord-, theils als Durchgangsnoten betrachtete und harmonisirte. Solche Harmonisirung würde indessen immer ein gezwungenes Wesen verrathen.

Anfang des Thema.

§ 126. Da das Thema einstimmig auftritt, so ist die erste Pflicht desselben, die Tonart und das Tongeschlecht sogleich bestimmt anzukündigen. Wir wissen, dass das Ohr die erste harmonische Note eines Tonsatzes jederzeit für die Tonika nimmt. Wäre nun jenes Gesetz im strengsten Sinne zu nehmen, so dürfte kein Thema anders als mit der ersten Stufe der Tonleiter, mit der Tonika beginnen. Aber auch alsdann noch bliebe eine Unentschiedenheit übrig, die über das Tongeschlecht. Die Anfangsnote *C* macht uns *C* fühlbar, aber ob *C*dur oder *C*moll, können wir noch nicht mit Bestimmtheit wissen, das müssen erst weiter nachfolgende Töne kundgeben.

Es ist nun aber mit dem ausgesprochenen Grundsatz überhaupt nicht so streng gemeint. Es beginnen zwar viele Fugenthemata mit der Tonika, viele aber auch mit der fünften Stufe, der Dominante; und endlich auch mit anderen Stufen der Tonleiter, wenn auch seltener.

Fängt das Thema mit der Tonika an, so sind wir über das Tongeschlecht in Zweifel; fängt es mit der Quinte an, so halten wir

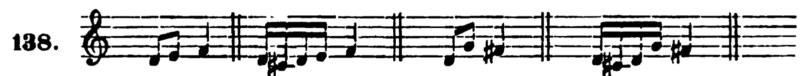
diese so lange für die Tonika, bis die folgenden Töne uns Tonart und Tongeschlecht unzweifelhaft darstellen.

Hieraus ergiebt sich, dass diejenigen Noten baldigst auftreten sollen, welche Tonart und Tongeschlecht am bestimmtesten charakterisiren.

Nach Tonika wäre die schnellste Orientirung bewirkt, wenn darauf die T e r z folgte.

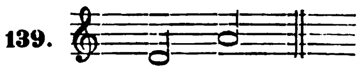


Bei *a.* verkündet uns das zweite Viertel *D* moll, bei *b.* *D* dur. Dass die Ausfüllung dieses Intervalls mit kleineren, Durchgangs– oder Wechselnoten keinen Unterschied macht, versteht sich. Wir empfinden bei den folgenden Variirungen —

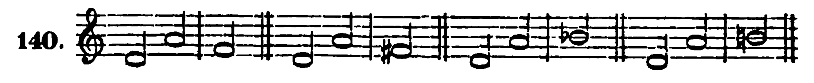


mit derselben Bestimmtheit Tonart und Tongeschlecht, wie oben bei den Vierteln.

Viele Themata lassen auf die tonische Note die Quinte folgen:



Hierdurch wird allerdings die Tonart bestimmt, aber nicht das Tongeschlecht. Es bedarf dazu alsdann einer dritten Note, welche das letztere anzeigt. Dazu sind am besten geeignet, wie schon bemerkt, die Terz, oder auch die Sexte:



Ende des Thema.

§ 127. Die Theorie verlangt, dass die Schlussform, vor allem die vollkommene, i n n e r h a l b des Thema vermieden werde und erst in den Eintritt der Nachahmung fallen solle. Wenn diese Regel im strengen Sinn gemeint wäre, dürfte der Harmonieschritt $\left\{\begin{matrix}5 - 1 - \\ 5 - 1 -\end{matrix}\right.$ innerhalb des Thema gar nicht vorkommen, denn dieser charakterisirt den Ganzschluss.

In der That braucht jene Schlussfolge im Allgemeinen keineswegs vermieden zu werden, wohl aber das R u h e n darauf.

In folgendem Thema von S. B a c h —



erscheint im dritten Takte die Folge 5̇ — 1, aber das Gefühl eines Schlusses, eines Ruhepunktes gewiss nicht. Ausser der Eile des Ganzen trägt dazu der Eintritt der Tonika auf der schwachen Zeit bei, welche Form das Gefühl des Endes, der Ruhe, nicht aufkommen lässt.

Das ist auch der Grund, warum die Themata am besten wirken, deren eigentliche Schlussnoten erst in den Anfang der Nachahmung des Thema fallen.

Wundern muss man sich daher nicht wenig beim Anblick eines Thema, das André in seiner Fugenlehre mehrmals als Beispiel vorführt, —

142. 

ohne zu bemerken, dass es in Beziehung auf dessen Schluss ein schlechteres gar nicht geben könne. Denn hier ruht der ganze vierte Takt träge aus und erhebt sich im nächsten auf derselben Harmonie wie widerwillig von der Nachahmung fortgeschleppt.

Das folgende Thema von S. Bach —

143. 

macht auch einen Ganzschluss am Ende, bringt dann sogar noch einen Anhang auf dem tonischen Dreiklang; aber Niemand wird das Gefühl der Ruhe dabei empfinden, weil es eben flüchtig in seiner Melodie hineilt.

Man sieht hieraus, dass das verpönte Ausruhen der Fugengedanken weniger von der harmonischen, als vielmehr von der melodischen Gestaltungsweise abhängt.

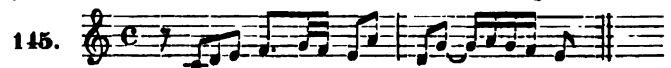
Zuweilen läuft das Thema ganz ohne Schlussform aus, wie folgendes Beispiel von S. Bach zeigt.

144. 

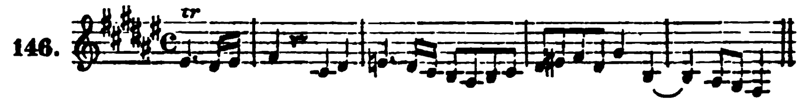
Dass die Themata nicht immer mit dem vollen Takte anfangen, haben manche der vorangegangenen Beispiele gezeigt. Der Schüler ist nun bei der Erfindung seiner Themata auch von dieser anfänglichen Beschränkung entbunden.

Modulatorische Einrichtung des Thema.

§ 128. 1) Das Thema kann durchaus leitereigen moduliren:

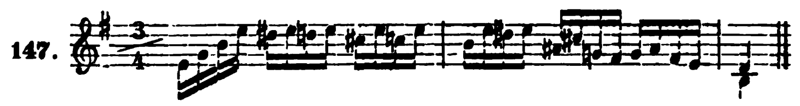
145. 

2) Oder vorübergehend ausweichen, aber wieder zurückgehend im Haupttone schliessen:

146. 

Hier weicht das Thema im zweiten Takte in die Unterdominante aus, geht aber wieder in die Tonika zurück und schliesst darin.

3) Oder bleibend ausweichen, indem es (am gebräuchlichsten) in die Tonart der Dominante übergeht:

147. 

Die ausweichende Modulation, zurückgehend oder bleibend, wird relativ zuweilen sehr mannichfaltig gebraucht, so nämlich, dass schon im Thema mehrere andere Tonarten berührt werden, wie z. B. im folgenden Thema geschehen:

148. 

Die Theorie bezeichnet sie besonders als chromatische Fugen. Ich habe nichts dagegen, wer sie so nennen will. Nöthig ist diese Bezeichnung nicht, und auch nicht sicher. Denn man findet in manchem Thema eine chromatische Folge, ohne die Fuge eine chromatische zu nennen. Man scheint den Begriff davon nur anzunehmen, wenn viele solcher Folgen in dem Thema vorkommen, wenn das chromatische Element vorherrschend auftritt.

Fortsetzung der Uebungen.

§ 129. Der Schüler ist nun aller der Beschränkungen entbunden, welche ihm für die ersten Uebungen auferlegt waren. Er kann seine Themata rhythmisch verschieden konstruiren, dieselben auch tonisch freier, d. h. in ihren Intervallenschritten nach den von S. 16—18 einstweilen aufgestellten sechs Regeln bilden.

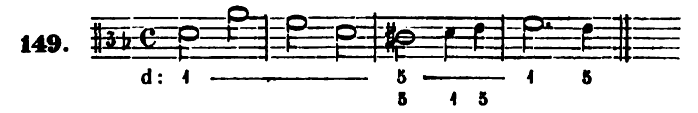
Die ersten Prozeduren bestehen aber auch hier noch in verschiedenen Vorskizzen, welche einzeln, ohne Verbindung, ohne Rücksicht auf die spätere Zusammensetzung zu einer ganzen Fuge entworfen werden.

Verschiedene Harmonisirung des Thema.

§ 130. Da eine verhältnissmässig kurze Melodie, das Thema, den Hauptinhalt der ganzen Fuge ausmacht, so würde die gleiche Harmonisirung desselben bald Monotonie erzeugen. Daher verlangt die Theorie verschiedene Harmonisirungen des Thema.

Doch ist auch diese Regel nicht in so strengem Sinn zu nehmen, als sie die alten Lehrbücher einander nachgeschrieben haben. Um dies klar zu machen, stelle ich alle Wiederholungen des Thema in der Tonika aus den beiden ersten Fugen S. Bach's mit den Harmonisirungen derselben in ihrer einfachsten Gestalt, d. h. mit Hinweglassung alles Ausschmuckes durch harmoniefremde Noten, zusammen, und lasse dann die nöthigen Erläuterungen dazu folgen.

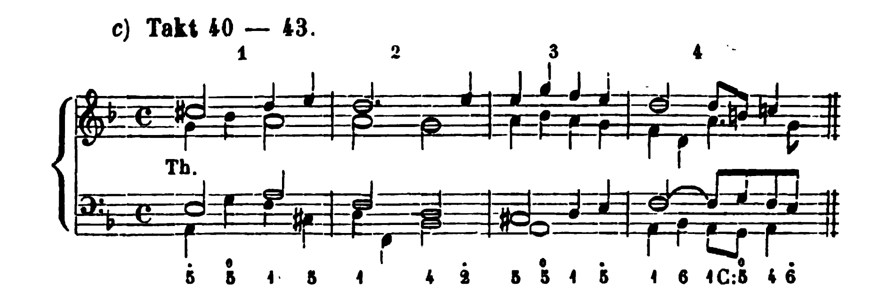
Zu dem Thema, wenn es zuerst einstimmig im Alt ertönt, wird sich der Hörer kaum eine andere als die unten stehende sehr einfache Akkordfolge denken.



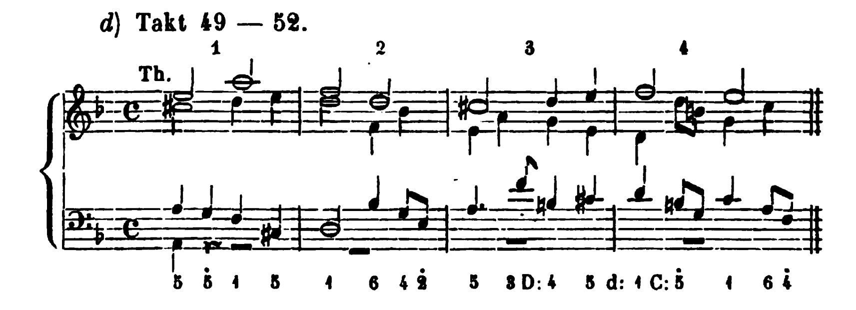
Folgende Harmonisirungen desselben in der Tonika erscheinen nun in Contrapunctus I.



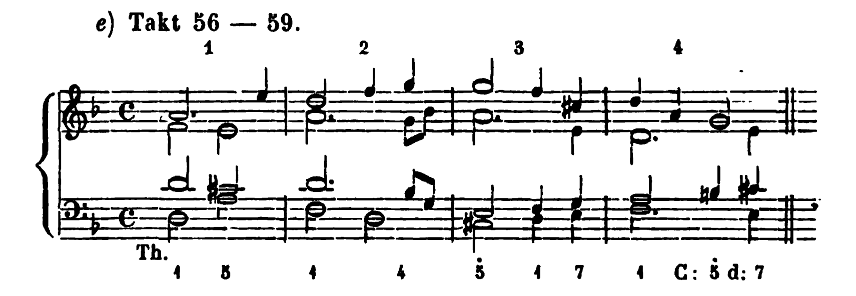
c) Takt 40 — 43.



d) Takt 49 — 52.

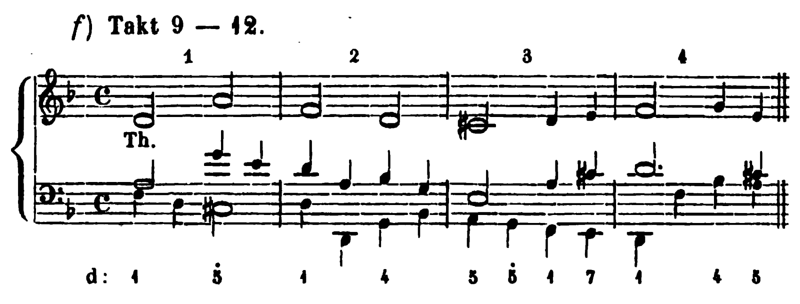


e) Takt 56 — 59.



Alle Harmonisirungen des Thema in der Tonika aus Contrapunctus II.

f) Takt 9 — 12.



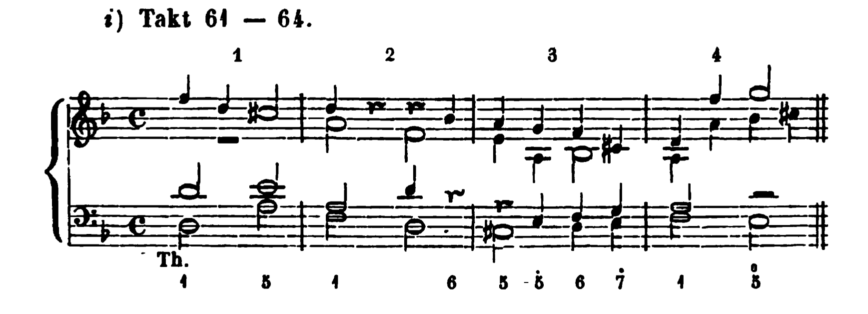
g) **Takt 23 — 26.**



h) **Takt 31 — 34.**



i) **Takt 61 — 64.**



k) **Takt 79 — 82.**



Erläuterungen zu vorstehenden Beispielen.

§ 131. Zur schnelleren und leichteren Uebersicht sind hier alle Hauptharmonien der vorstehenden Beispiele unter einander gestellt.

Contrapunctus I.

	Takt 1.	Takt 2.	Takt 3.	Takt 4.
a)	d: 1 — 5	1—6	5̇ — 1 5	1C: 5̇ 1 --
b)	d: 1 — 5	1—4	5 5̇ 1 5̇	1 a: 2 1 6̇
c)	d: 5̇ 5̈ 1 5	1—4 2̇	5 5̈ 1 5̇	1 6 1C: 5̈ 4 6̇
d)	d: 5 5̇ 1 5	1—6 4 2̇	5 3 D: 4̇ 5	d:1C: 5̇ 1 6 4̇
e)	d: 1 — 5	1—4	5̇.— 1 7	1 — C: 5̇ d: 7

Contrapunctus II.

f)	d: 1 — 5̇	1 — 4	5 5̇ 1 7	1 — 4 5
g)	d: 5 a: 1	d: 1 — 4	5̈ — 1 5	1 — a: 5̈ 5̇
h)	d: 1 — 5	1 — 1	5̊ — 1 7	1— C: 7 d: 7
i)	d: 1 — 5	1 — 6	5 5̇ 6 7̇	1 — 5̈ —
k)	d: 1 — 5	1 — 4	5 5̇ 1 2̇	1 — 2̇ 5

Vergleicht man diese Grundakkordunterlagen zu derselben Melodie mit einander, so zeigt sich eine so grosse Verschiedenheit derselben nicht, wie sie der alten Theorie nach überall erscheinen müsste. Der erste Takt z. B. hat bei den Buchstaben *a*, *b*, *e*, *f*, *h*, *i* und *k* dieselben Harmonien, 1 — 5. Der zweite Takt ist gleich harmonisirt bei *b*, *e*, *f*, *g* und *k*. Bei weiterer Vergleichung wird der Schüler finden, dass die gleichen Akkordfolgen viel öfter erscheinen als die verschiedenen.

Dies ist auch kaum anders möglich, besonders bei Thematen wie das vorstehende, dessen Melodie seine ziemlich beschränkte harmonische Unterlage gleich so bestimmt ausgeprägt anzeigt. Denn obwohl zu jeder Melodienote, einzeln genommen, eine grosse Menge der verschiedensten Akkorde gesetzt werden kann, so wird die Anwendung derselben doch gar sehr beschränkt, wenn eine Folge von Noten zu harmonisiren ist, weil nicht alle Akkorde unmittelbar eine gute Verbindung mit einander zulassen.

Wenn indessen die Verschiedenheit der Grundharmonien in den vorstehenden Notenbeispielen nicht sehr gross ist, so sind dagegen die Umkehrungen und Lagen derselben sehr verschieden, und diese bieten schon ein bedeutendes Mittel zur Vermannichfaltigung des harmonischen Elementes.

Immerhin, wenn man diese Sätze durchspielt, wie sie hier unmittelbar auf einander folgen, wird das Gefühl modulatorischer Monotonie nicht ganz ausbleiben. Allein in den beiden Bach'schen Fugen ist diese Einförmigkeit nicht zu empfinden, denn dort sind noch andere modulatorische Vermannichfaltigungsmittel angewandt, als:

1) Versetzung der Nachahmungen in andere Tonarten und Tongeschlechte;

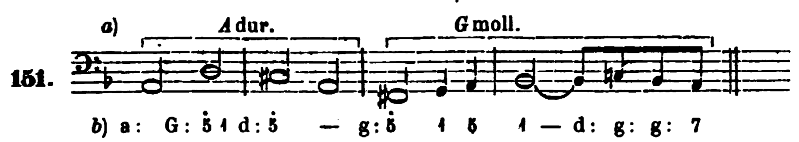
2) eingeschobene Zwischenspiele mit reicherer Modulation;

3) gewisse melodische Veränderungen der Nachahmung selbst.

Die beiden ersten Punkte bedürfen keiner besondern Erklärung mehr. Fälle der letzteren Art sind in den Beispielen *c.*, *d.* und *g.* enthalten, wo die erste Note des Thema, die Tonika *d*, in die Sekunde *e* verwandelt ist, wodurch zunächst die Dominant-Harmonie dazu gesetzt werden kann, und ausserdem noch manche andere Harmonie unterzulegen wäre.

Ein noch auffallenderes Phänomen der Art zeigt die Bassnachahmung in Contrapunctus I von Takt 32 — 35, die weder ganz in der Tonika, noch ganz in der Dominante liegt, sondern melodisch schon mehreren Tonarten angehört.

Hört man die Bassmelodie für sich,



so wird das Ohr sie etwa nehmen wie bei *a.*; Bach hat sie noch mannichfaltiger harmonisirt wie bei *b.*

So viel über die verschiedene Harmonisirung des Thema.

Nun einige Andeutungen, wie der Jünger seine Uebungen darin an eigenen Thematen anzustellen hat.

Nehmen wir an, er habe folgendes Thema dazu gewählt.



Das Nächste wird die Bestimmung der einfachsten und natürlichsten Harmonieunterlagen dazu sein, denn solche braucht man in der Regel für die ersten Nachahmungen.

Da bieten sich zunächst etwa folgende an.



Die Auffindung solcher natürlichen Harmonisirungen des Thema wird dem Schüler keine Mühe machen.

Mit seinen Uebungen soll er aber auf alle möglichen Verschiedenheiten der Harmonisirungen ausgehen. Und da ist ihm zu rathen,

1) zunächst jeden Takt einzeln, ohne Rücksicht auf die Verbindung mit dem anderen zu nehmen, die Hauptmelodie nach einander in alle Stimmen zu legen, und vielfach verschieden zu harmonisiren, z. B.

den ersten Takt:



2) Dieselben Akkorde dann in andere Umkehrungen und Lagen zu bringen, z. B. den Takt *a.* in Beispiel 154:



3) Dieselben Versuche ferner auch drei- und zweistimmig zu gestalten, z. B. den Takt *a.*:



Man sieht, dass auf diese Weise viele Bogen mit immer neuen, immer verschiedenen Harmonisirungen derselben kleinen Melodie vollzuschreiben sind, ohne die möglichen Veränderungen jemals erschöpfen zu können. Wer diese Uebungen aber einige Zeit fortsetzt, wird bald gewahren, welche Gewandtheit er dadurch in der mannichfaltigen harmonischen Begleitung seiner Fugenthemata gewonnen hat.

Dass nach solchen einzelnen Vorübungen die mannichfaltigsten Harmonisirungen des ganzen Thema, wie sie Beispiel 150 an der Bach'schen Melodie gezeigt worden, nicht die geringste Schwierigkeit bieten, braucht kaum bemerkt zu werden.

Umsetzung der einfachen Harmonisirungen des Thema in die Fugenpolyphonie.

§ 132. Das polyphone Stimmenspiel zu den Nachahmungen des Thema ist, wie wir erkannt haben, theils aus thematischen, theils aus Nebenmotiven und Gliedern gewebt.

Zu den thematischen Motiven gehören nicht allein die dem Thema, sondern auch die dem ersten Gegensatz entnommenen.

Da wir aber zu unserm Thema noch keinen Gegensatz erfunden haben, so halten wir uns für jetzt nur an die Motive des Thema.

Zergliederung des Thema.

§ 133. Unser Thema hat vier verschiedene Motive.



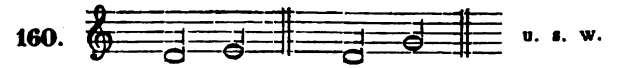
Da die Erkennbarkeit derselben auch in der Umkehrung sich erhält, so setzen wir auch diese hin.



Es ist hierbei nicht von einer strengen Umkehrung des ganzen Thema die Rede, sondern nur von der Umkehrung jedes Motivs für sich betrachtet.

Wir wissen ferner, dass zur Erkennbarkeit der Motive in ur-

sprünglicher wie in umgekehrter Gestalt keineswegeses dieselben Intervallenschritte streng beibehalten zu werden brauchen, dass die thematische Aehnlichkeit mehr in dem beibehaltenen Rhythmus als der tonischen Aehnlichkeit liegt. Das zweite Motiv z. B. Beispiel 158 wird mit folgenden verengerten und erweiterten Intervallenschritten

160. 

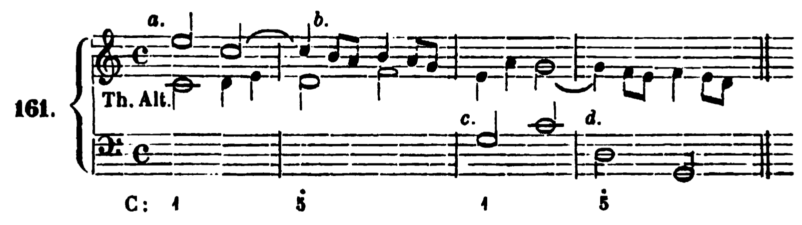
seinen thematischen Ursprung nicht verläugnen.

Ausser den ganzen Motiven werden auch einzelne Glieder nur zu dem thematischen Gewebe verwendet und durch Nebenmotivglieder ergänzt. Die brauchbarsten unseres Thema bezeichnen die unteren Klammern der Beispiele 158 und 159.

Hiermit haben wir reichlichen Stoff zu den mannichfaltigsten Uebungen in der polyphonen Umwebung des Thema.

Uebung.

§ 134. Wir setzen 1) das Thema in eine beliebige Stimme, und wählen 2) anfänglich eine der einfachsten Harmonisirungen dazu, z. B. die bei *a.* aus den obigen Versuchen, die der Sicherheit wegen über der Melodie mit unserer Bezeichnung angegeben werden mag. Da es zur Fugenpolyphonie schon genügt, wenn in einer das Thema begleitenden Stimme thematisches Material verwendet wird, während in den anderen Nebenmotive erscheinen können, so setzen wir nun zunächst zu dem Thema, abwechselnd bald in dieser, bald in jener Stimme, ein thematisches Motiv hinzu und erhalten dadurch einen ersten Entwurf etwa in folgender Weise:

161. 

Zu dem ersten Motiv des Thema im Alt ist im Diskant das zweite thematische Motiv (*a.*) in der Umkehrung gebracht; das Motiv *b.* ist das vierte des Thema in ursprünglicher Gestalt; hierauf erscheint im Tenor das zweite Motiv des Thema um einen Intervallenschritt erweitert (*c.*); endlich bringt bei *d.* der Bass das zweite Motiv umgekehrt und im Intervall der Quinte.

Nach Aufstellung eines solchen Entwurfes werden nun die übriggebliebenen leeren Räume der Stimmen durch Nebenmotive ausgefüllt, immer aber mit Rücksicht auf das Wesen der polyphonen Schreibart, als in der Weise, dass das Hinzugefügte in jeder Stimme

mit dem schon Vorhandenen eine möglichst fliessende und selbstständige Melodie bildet, wobei dann also auch das Metrum zu berücksichtigen ist.

Das letztere wird in gegenwärtigem Falle in der Viertelbewegung liegen, mit welcher die Achtelbewegung abwechseln kann, da ein bestimmtes Metrum sich bei den verschiedenen Rhythmen des Thema im Anfange der Fuge noch nicht als vorherrschend in dem Gefühl festgesetzt haben kann.

Hiernach wäre der obige Entwurf durch die anderen Stimmen etwa in folgender Weise zu ergänzen:

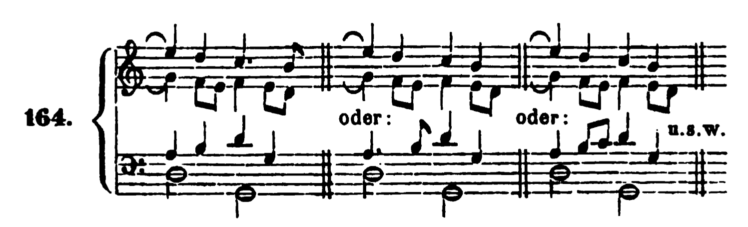


Genügt in der Ausarbeitung unserm Gefühl irgend etwas nicht, so fragen wir nach der Ursache, und suchen den Mangel zu verbessern.

Einen solchen empfindet man vielleicht auf dem ersten Viertel des vierten Taktes, wo der vorgehaltene Quartsextakkord wie eine Ausweichung nach *G* dur klingt. In diesem Falle wird ein Blick auf die harmonischen Vorskizzen leicht einen geeigneteren Akkord finden lassen, z. B. 2 aus der Harmonisirung bei *c*.



Wollte uns bei dieser harmonischen Aenderung die dadurch herbeigeführte rhythmische Gleichheit der ersten und dritten Stimme etwa nicht zusagen, so wäre das leicht zu ändern, etwa:



Welch verschieden polyphones Gewebe aus demselben **Motiv**-stoff durch Verlegung des Thema in die anderen Stimmen, andere Anordnung der thematischen Motive, andere Mischung und Verbindung derselben mit Nebenmotiven, Abwechslung des vierstimmigen Satzes mit dem drei- und zweistimmigen u. s. w. gebildet werden kann, dies in mannichfaltigen Uebungen zu versuchen, muss dem Schüler überlassen bleiben. Je mehr er davon macht, desto gewandter wird er in der thematisch polyphonen Setzweise werden, und je länger und geduldiger er dabei ausharrt, desto kürzer wird er in der Folge dann sich mit allen späteren Uebungen fassen können, denn was er in dieser Beziehung hier gelernt, ist und bleibt die Hauptsache bei allen künftigen kontrapunktischen Kombinationen bis zu den künstlichsten hinauf.

Uebungen mit dem ersten Gegensatz.

§ 135.

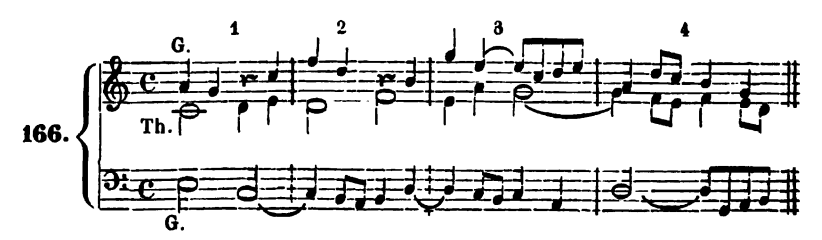


Wie zuerst das Thema, theilen wir nun auch den Gegensatz in seine einzelnen Motive und Motivglieder ab, welche die Klammern in vorstehendem Beispiele angeben, wozu noch die Verwandlungen in die Gegenbewegung kommen, die der Schüler sich selbst vorstellen oder hinschreiben mag.

Alsdann sind dieselben Uebungen wie oben mit Theilen aus dem Thema nun auch mit Theilen aus dem Gegensatz vorzunehmen.

Die Mannichfaltigkeit der Gestaltungen ist natürlich auch hier nicht zu erschöpfen.

Ich gebe als Probe eine dreistimmige.



Die Oberstimme in vorstehender Bearbeitung, verglichen mit Beispiel 165.

§ 136. Die thematische Gestalt der ersten zwei Takte ist mehrdeutig, denn sie kann ebensowohl aus dem Thema wie aus dem Gegensatz entstanden sein. Leiten wir sie aus ersterem ab, so beruht sie auf dem ersten Motivgliede des dritten Taktes, welches dann als umgekehrt und verengert erscheint. Aehnlicher wird sie bei dem Vergleich mit dem ersten Motivgliede des Gegensatzes, Takt 5, und ganz gleich ist sie mit dem ersten Motivgliede des siebenten Taktes des Gegensatzes. Der dritte Takt derselben Stimme enthält das ganze Motiv des achten Taktes des Gegensatzes, dessen erstes Motivglied umgekehrt und verengert, das zweite in ursprünglicher Gestalt erscheint. Ersteres ist auch gleich dem ersten Motivgliede des dritten Taktes im Thema. Das erste Motivglied des vierten Taktes erinnert an das erste Motivglied des vierten Taktes des Thema, das zweite an die zwei Viertel, welche im ersten und dritten Takte des Thema, sowie im fünften, sechsten, siebenten und achten Takte des Gegensatzes vorkommen.

Die Unterstimme in vorstehender Bearbeitung, verglichen mit Beispiel 165.

§ 137. Das erste Motiv ist das zweite umgekehrte aus dem Thema. Die beiden folgenden Takte ähneln dem vierten Motiv des Thema, noch mehr dem sechsten im Gegensatz. Die zweite Hälfte des letzten Taktes enthält das zweite Motivglied des achten Taktes des Gegensatzes.

Dieselben Uebungen mit fremdem Stoff.

§ 138. Für den, welcher auf das eigene Studium angewiesen ist, giebt es eine Uebungsweise, die nahezu den mündlichen Lehrer und Korrigirer ersetzt. Sie besteht darin, dass man die obigen Uebungen einige Zeit mit fremdem Stoff anstellt.

Man nimmt nämlich das Thema und den ersten Gegensatz einer Meisterfuge vor, zergliedert beide, legt das Muster dann bei Seite, und macht eigene Uebungen damit.

Ich nehme Thema und Gegensatz der ersten Fuge von S. Bach und zeige das Herausarbeiten des polyphonen Gewebes in einer dreistimmigen Bearbeitung, die Nachahmung im Bass, die Gegenharmonie in zwei Stimmen darüber.

Der erste Entwurf soll folgender sein.

167.



Ausfüllung dieser Skizze.

§ 139. Die Anlage der beiden oberen Stimmen unter den Klammern enthält das thematische Material zu dem polyphonen Gewebe.

Die nächste Aufgabe ist, in beiden Stimmen die Melodie zu vollenden. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen. Halten wir nämlich das thematische Wesen für hinlänglich vertreten in diesem Satze, so füllen wir die übriggebliebenen leeren Räume mit neuen, Neben- oder Ergänzungsmotiven aus. Z. B.



Prüfung derselben.

§ 140. Diese Ausfüllung ist nicht besonders gerathen! Prüfen wir die Takte einzeln, so kann die Gestalt unter der Einhakung *a.* als befriedigend betrachtet werden. Noch besser ist die unter *b.* Hier unterscheiden sich alle drei Stimmen rhythmisch von einander, welches die vollkommenste Polyphonie in rhythmischer Hinsicht ergiebt. Alle drei Stimmen sind auch in ihren tonisch-melodischen Gängen bestimmt; und endlich sind alle Motive, wenn auch nicht alle Glieder dieses vierten Taktes thematische.

Sollte in der Mittelstimme anstatt des thematischen ein Nebenmotiv stehen, so wäre dieses auf verschiedene Weisen zu bilden. Z. B.



Allein je mehr thematisch, desto besser ist die Polyphonie; wo sie sich daher anbietet, wollen wir sie nicht zurückweisen, und also auch in diesem ersten Versuche stehen lassen.

Feile.

§ 141. Die anderen Takte sind schwächer; namentlich sieht die zweite Hälfte des zweiten Taktes und seine Verbindung mit dem Anfange des dritten wie blosse harmonische Zerlegung des Akkordes aus, und die beiden Sprünge, in der Oberstimme vom *f* herun-

ter in's *a*, und in der Mittelstimme vom *a* hinauf in's *e*, machen sich auch nicht besonders. Das Ganze ist melodisch steif.

Nach welchen Grundsätzen gehen wir an die Verbesserung solcher Stellen? Die nächste Andeutung dazu giebt uns die erkannte Schwäche. Wir haben die Stelle getadelt, erstens wegen der blossen harmonischen Figurirung, und zweitens wegen der Sprünge in beiden Stimmen. Beide Schwächen werden beseitigt durch ihr Gegentheil; die blosse harmonische Zerlegung durch Durchgang, Wechselnote, Vorhalt u. s. w., die Sprünge durch Fortschreitungen in nähere Intervalle.

Wir sind aber gebunden durch die thematischen Motive, die wir in die erste Skizze eingetragen haben? Keinesweges. Verwischen wir das ganze oder theilweise thematische Material in diesem Takte, so ist es ersetzt durch die vollständige thematische Arbeit im letzten Takte. Wäre das aber auch nicht der Fall, so bliebe noch immer genug thematische Arbeit darin übrig.

Wir wollen also die erkannten Schwächen nach der gewonnenen Einsicht zu verbessern suchen, nehmen aber, um uns die Sache zu erleichtern, vorerst keine Rücksicht auf die vorhergehenden und nachfolgenden Takte.

Hier wären einige verbesserte Lesarten.



Auch der erste Takt könnte besser gestaltet werden. Z. B.



Man sieht, dass alle diese Aenderungen ebenfalls thematische Glieder oder Motive in der einen oder andern Stimme erhalten

haben; dass auch unter *a.*, *b.*, *c.* und *d.* die in der ersten Skizze eingetragenen Motivglieder beibehalten, nur durch Vorhalte, durchgehende und Wechselnoten biegsamer und melodischer gestaltet worden sind.

Es bleibt der dritte Takt übrig. Dieser ist für sich betrachtet gut. Da wir demnach mit den einzelnen Takten zufrieden sein können, müssen wir nun untersuchen, ob sie im Ganzen, in ihrer Verbindung ein fliessendes Bild darstellen.

Es bieten sich für jeden Takt aus den versuchten Aenderungen, bezüglich Verbesserungen mehrere Lesarten zur Auswahl an. Wir können daher auch mehrere Versuche mit der Zusammenstellung derselben zum Ganzen anstellen.

Blicken wir auf die Reihe der Verbesserungen des ersten Taktes, so scheint uns gleich das erste Beispiel annehmbar. Wir zeichnen diesen für den ersten Versuch durch einen Bleistiftstrich oder sonst eine Marke an.

Von diesem Takte blicken wir auf die Aenderungen des zweiten Taktes, um zu sehen, welche davon sich rhythmisch und melodisch vortheilhaft an jenen anschliessen mag; wir müssen hierbei nicht bloss die Oberstimme, sondern das Verhältniss aller drei Stimmen in Bezug auf den vorhergehenden Takt sowohl, als auch auf den nachfolgenden, in's Auge fassen.

Auch hier wäre gleich das erste Beispiel zu brauchen; —

172. 

namentlich bildet die zweite Stimme eine gute Melodie für sich, und die Viertel- und Achtelbewegung der Oberstimme kontrastirt die ruhende Dreiviertelnote in der Mittelstimme in rhythmischer Beziehung auf angenehme Weise. Allein der melodische Fortschritt der Oberstimme in diesem Takte hat, gegen den vorigen Takt gehalten, etwas Mattes, welches wohl dadurch entsteht, dass die Achtelbewegung hier erst auf dem zweiten Viertel eintritt; man erwartet sie nach dem Vorgang auf der zweiten Hälfte des vorhergehenden Taktes auf dem ersten Viertel. Diesen Wunsch des Gefühls erfüllt die zweite Aenderung. Wir streichen daher den obigen zweiten Takt wieder, und bringen an dessen Stelle das zweite Beispiel.

173. 

Ausser der Verbesserung der Melodie der Oberstimme ist durch den Vorhalt auch eine Rückung gegen die Mittelstimme und den Bass gewonnen. Allein hier gehen beide letztere in gleicher rhythmischer Bewegung fort. Dies ist kein Fehler, denn, wie oft bemerkt, müssen nicht alle Stimmen durchgehends rhythmisch verschiedene Schritte machen. Wir wollen also diesen Takt vor der Hand stehen lassen, und daran den dritten binden, mit dem wir keine Veränderung vornahmen, weil wir von Haus aus mit ihm zufrieden sein zu dürfen glaubten. Aus demselben Grunde möge auch der vierte Takt gleich mit verbunden werden.

174.



So läge uns denn vermittelst der verschiedenen Aenderungen eine Gestaltung vor, mit der wir allenfalls zufrieden sein könnten, und der man die Entstehung aus den rohen, unvollkommenen, abgerissenen, scheinbar ganz willkührlich hingesetzten einzelnen Gliedern nicht ansehen wird.

Und erst einen Versuch der Zusammensetzung haben wir gemacht. Noch manche Verbesserungen der einzelnen Takte in den obigen Skizzen sind nicht dabei in Betrachtung gezogen worden. Ich überlasse dem Schüler, mit dem übriggebliebenen Stoffe weitere Zusammensetzungen zu unternehmen, deren noch gar viele möglich sind.

Ob zwar im Beginn dieser Uebungen die Ansprüche an den Anfänger nicht gleich so weit zu treiben sind, dass er mit seinen Verbesserungen fortfahren solle, um die Gestaltung zur möglichsten Vollkommenheit auszubilden, so will ich doch, um sein kritisches Vermögen zu verfeinern, annehmen, dass ihm die vollzogene Gestaltung noch nicht genüge.

Da könnte man den Fall aller drei Stimmen aus dem Ende des zweiten Taktes in den Anfang des dritten in grader Bewegung, ferner den gleichen rhythmischen Fortschritt, —

175. 

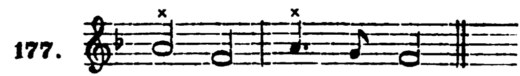
und endlich wohl auch das Herumdrücken der Oberstimme im dritten Takte mit Wechselnoten um das *a* als Uebelstände betrachten.

Hier eine Beseitigung derselben.



Zwar ist dadurch die Treue des thematischen Motivgliedes etwas verletzt, doch nur in einer Note, im ersten Achtel; dafür ist die Gegenbewegung der beiden Oberstimmen gegen den Bass, und die durchgängige rhythmische Verschiedenheit aller drei Stimmen im dritten Takte, sowie auch ein melodisch fliessenderes Wesen der Ober- und Mittelstimme gewonnen.

Allein auch so wird dem Geübteren die volle Befriedigung noch nicht kommen. Zuerst ist der gleiche rhythmische Schritt aller drei Stimmen aus dem zweiten in den dritten Takt geblieben; sodann macht sich bei der einzelnen Prüfung des tonisch-melodischen Ganges der Mittelstimme im zweiten und dritten Takte das wiederkehrende *a* —



nicht hübsch. Verwischen wir auch diese beiden kleinen Flecken noch.



Die Gestaltung hat offenbar gewonnen. Wir haben den gleichen

rhythmischen Schritt wenigstens in der zweiten Stimme durch die Bindung des *b* vermieden. Und diese Bindung hat uns auf zwei weitere Vortheile geführt. Die gleiche Figur der Mittelstimme mit dem Basse im zweiten Takte stand uns nicht recht an; wir haben sie beseitigt, indem wir für die zweite halbe Taktnote das lebhaftere Motivglied aus dem ersten Gegensatze nahmen. Der Wunsch, eine Bindung zu gewinnen, führte uns zugleich einen harmonischen Vortheil zu; das letzte Viertel im zweiten Takte nämlich hat dadurch einen andern Akkord, den Sextakkord von *B*dur, erhalten.

Nunmehr können wir mit diesem ganzen Gewebe doch wohl zufrieden sein?

Der Vervollkommnung ist die Gestaltung immer noch, wenn nicht bedürftig, doch fähig.

Die folgende erscheint mir noch besser ausgearbeitet.



Es sind hier noch mehr Rückungen, Bindungen und auf der zweiten Hälfte des dritten Taktes auch eine ungewöhnlichere harmonische Kombination gewonnen worden. Das *d* im Bass ist nun nicht mehr als Akkordnote, sondern als Durchgang behandelt. Die Harmonie ist eigentlich:



Ferner ist durch die Aenderung der Mittelstimme im letzten Takte nicht allein die rhythmische Rückung mannichfaltiger, sondern auch die Harmonie voller geworden.

In der früheren Gestalt erschien letzterer so:



also auf dem zweiten Viertel durch das verdoppelte *f* leer; in der letzten Gestalt erscheint er so:



und damit voller.

Man sieht hieraus, welche Vortheile aus den harmonischen Mehrdeutigkeiten entspringen. Der Schlusstakt der ersten dreistimmigen Gestaltung in der Bach'schen Fuge ist in folgender Weise behandelt:



welcher auf der nachstehenden Harmonie beruht.



Hat der Schüler mit dem aus Thema und Gegensatz des Musters gezogenen Material, aber nach eigenen Entwürfen, polyphone Gestaltungen gewebt, so thue er nun dasselbe mit Skizzen aus der Bach'schen Fuge.

Die erste dreistimmige Gestaltung in Contrapunctus I, wenn Bach unsere erste Entwurfsweise angewendet hätte, würde so aussehen:



Das Weggelassene in den Stimmen ergänzt und verbindet der Uebende nach eigenem Ermessen.

Alsdann nimmt er die bei Seite gelegte Fuge des Meisters wieder vor, und vergleicht dessen Ausführung mit der eigenen.

Mit solchen Uebungen und Vergleichen fahre man einige Zeit fort, um den Unterschied und die bezüglich bessere Behandlung des Meisters sich klar zu machen.

Keine Methode, welcher Art sie sein mag, fördert die Einsicht in die Kunstmaximen des Meisters schneller und sicherer, als Uebungen an demselben Gegenstande, welchen der Meister behandelt hat.

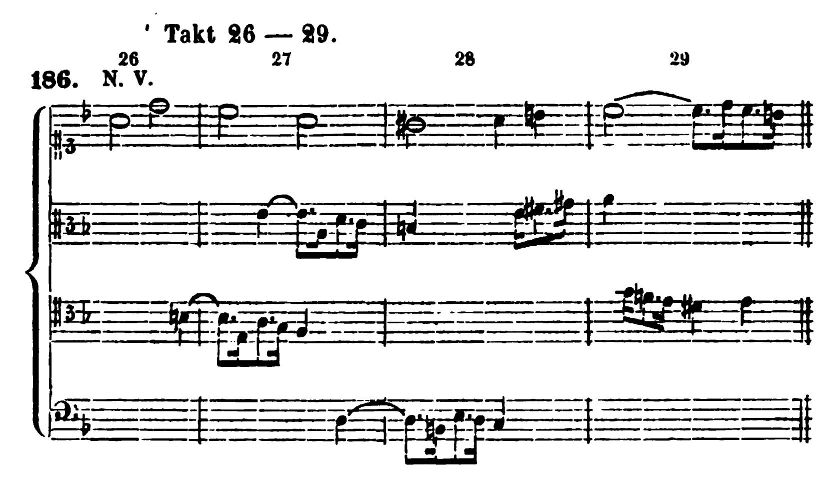
Was nun die bisher vorgeschlagene Art der Uebungen im Allgemeinen betrifft, so weiss ich wohl, dass sie, als auf den Zusammenhang mit dem Ganzen noch keine Rücksicht nehmend, andererseits als zu mechanisch rechnend, von Manchem verachtet und verworfen werden, obwohl ich schon im ersten Bande meiner Kompositionslehre die fragmentarischen Entwürfsweisen der Meister an nachgelassenen Skizzen derselben thatsächlich nachgewiesen habe. Allerdings ist dieses Verfahren nicht ihre unbedingte Regel gewesen, allerdings haben sie auch ihre kontrapunktischen Kunstwerke im Allgemeinen nicht so mechanisch ausgerechnet, sondern sie meistentheils gleich im Ganzen entworfen; allein dass sie das vermochten, war eben nur eine Folge ihrer früher beharrlich getriebenen Einzelübungen nach der obigen Methode. Wer sich davon überzeugen will, blicke in die älteren Lehrbücher von Fux, Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger u. s. w.; er wird sehen, welche mühsamen, mit den engsten Beschränkungen belasteten Aufgaben (die fünf Arten des einfachen strengen Kontrapunktes z. B.) den Schülern jener Zeiten aufgebürdet worden sind. Ausserdem verweise ich auf das Motto von Goethe, welches diesem Bande beigegeben ist, wozu ich noch bemerke, dass der gewandteste Meister selbst bei künstlichen Kombinationen zuweilen zu recht mechanischen Hülfsmitteln seine Zuflucht nimmt, ja manche höhere kontrapunktische Formen ohne mühsame Vorausberechnungen gar nicht herzustellen sind, wie sich später zeigen wird.

Nebennachahmungen.

§ 142. Einen besonderen Schmuck und Reiz erhält die Fugenpolyphonie durch kleine Nachahmungen in den Stimmen, welche das Thema umspielen. Wir nennen sie Nebennachahmungen.

Besonders reich damit ausgestattet ist Contrapunctus II, S. 47, Beispiel 60 ff. Auch hierin übe sich der Schüler auf die angegebene Weise, erst mit eigenem Material, dann nach Bach'schen ausgezogenen Skizzen. Von letzterer Art nur ein Beispiel.

' Takt 26 — 29.



Diese Skizze füllt der Schüler aus, und vergleicht seine Behandlung dann mit der Bach'schen.

Das Zwischenspiel.

Bevor wir an die Uebungen desselben gehen, müssen wir die Lehre darüber vervollständigen.

Arten der Zwischenspiele.

§ 143. Hinsichtlich des Motivstoffes. — Die Zwischenspiele werden

1) aus Theilen des Thema, oder
2) aus Theilen des ersten Gegensatzes, oder
3) aus neuen Motiven gebildet.

Jedoch kommen diese Arten selten scharf geschieden, vielmehr meistens gemischt vor, dergestalt dass die Melodie der einen Stimme etwa aus Gliedern des Thema, die der andern aus Theilen des Gegensatzes, die einer dritten aus neuen Motiven, oder und öfter, dass dies Alles auch in einer und derselben Melodie erscheint.

Hinsichtlich der Modulation.

§ 144. Das Zwischenspiel modulirt gewöhnlich mit einem Halb- oder Ganzschluss nach der Tonart hin, in welcher eine Nachahmung wieder eintreten soll.

Hinsichtlich des Metrum.

§ 145. Darüber ist unter der betreffenden Rubrik, § 80, das Nöthige gesagt worden.

Hinsichtlich der Setzweise.

§ 146. Sie kann in der vierstimmigen Fuge zwei-, drei- und

vierstimmig, darf aber niemals bloss einstimmig sein. Am zweckmässigsten ist es, wenn wenigstens nach dem Ende des Zwischenspiels hin die Stimme pausirt, in welcher eine Nachahmung eintreten soll. Hingegen kann der vierstimmige Satz gut wirken, wenn die Nachahmung mit weniger Stimmen umspielt wird. Beiden Behandlungsweisen liegt der Kontrast zum Grunde.

Uebungen.

Wir stellen auch diese erst an einzelnen Zwischenspielen an. Doch muss dabei wenigstens der letzte Takt der vorhergehenden und der erste Takt der nachfolgenden Nachahmung mit in's Auge gefasst werden.

Es sind auch hier mehrere Entwurfsmethoden anzuwenden.

Erste Methode.

§ 147. Die grösste Schwierigkeit liegt in einer guten Modulationsführung. Da nämlich die Nachahmungen, besonders in nicht allzulangen Fugen, abwechselnd meist nur in der Tonart der Tonika und Dominante erscheinen, die Harmonie dazu der gegebenen Melodie Rechnung tragen muss, folglich im Ganzen grosse Verschiedenheit ausweichender Akkorde dazu ohne Gewaltsamkeit nicht anzubringen ist, so wird eine freiere und reichere ausweichende Modulation der Abwechslung wegen gern den Zwischenspielen übertragen. Aus demselben Grunde sollen sich auch die harmonischen Folgen in den letzteren möglichst von denen zu den Nachahmungen unterscheiden.

Hiernach wird auch hier die erste Prozedur des Schülers gewiss am zweckmässigsten zunächst allein auf die Erfindung einer interessanten Harmoniefolge für das Zwischenspiel gerichtet. Da der Anfang desselben sich gut mit dem Ende der vorhergehenden Nachahmung, das Ende dieser sich gut mit dem Anfange der folgenden Nachahmung verbinden muss, so setzt man den letzten Takt jener als Ausgangspunkt und den ersten dieser als Zielpunkt der Modulation hin, und führt nun zwischen beide eine Reihe von Harmonien nach den obigen Maximen ein, länger oder kürzer, je nach dem längeren oder kürzeren Raume, den das Zwischenspiel einnehmen soll.

Als ein Beispiel dazu diene das erste Zwischenspiel aus Bach's Contrapunctus I, S. 2, von Takt 17 — 22.

Dieses fängt mit dem *D* moll Dreiklang an und führt am Ende durch den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe zu dem Eintritt der Nachahmung im Hauptton hin. Es wäre hier der Modulation wegen ein Zwischenspiel nicht nöthig gewesen; die Nachahmung im Alt hätte unmittelbar auf die vorhergehende (im Tenor) folgen kön-

nen, um so mehr, als in der Gegenharmonie zu derselben der Alt einen Takt vorher schweigt. Weil aber die drei ersten Nachahmungen unmittelbar nach einander auf das Thema folgen, so schob Bach ein längeres Zwischenspiel ein, um den Eintritt der vierten Nachahmung erwünschter zu machen, und zugleich durch eine reichere Modulation die einfacheren und gleichartigeren Harmonien der Nachahmungen zu kontrastiren.

Ausgangs- und Endpunkt sind also die Tonika.

Nun sehe man die Akkordreihe dieses Zwischenspiels.



Die zweite Prozedur wäre nun, diese Harmoniereihe in ein thematisch-polyphones Gewebe zu verwandeln, nach den verschiedenen Behandlungsweisen, wie sie in § 143 angegeben sind.

Die einfachste Weise dazu wäre, wenn wir aus dem durch Zergliederung des Thema und Gegensatzes gewonnenen Motivgliedern eins wählten und daraus eine fortlaufende Melodie in einer und derselben Stimme zunächst bildeten. Z. B. so:



Diese Melodie jedoch würde sich, in derselben Stimme fortgeführt, ihrer rhythmischen Gleichheit wegen nicht besonders ausnehmen. Wir wissen aber aus den Betrachtungen über das Metrum, auf wie mannichfache Weisen ein gleicher Rhythmus an die verschiedenen Stimmen vertheilt werden kann. Die Klammern über und unter dem obigen Beispiel zeigen dreierlei verschiedene Vertheilungsweisen an, nämlich nach Abschnitten, *a.*, nach Motiven, *b.*, und nach Motivgliedern, *c.*

Der Kürze wegen nehmen wir gleich die letzte vor, und bringen sie in eine dreistimmige Skizze, wie folgt:

189.



Diese wird alsdann nach unserer oben gezeigten Weise ausgefüllt, wie hier, und wie sie in dem Bach'schen Zwischenspiel zu ersehen, nämlich:

190.



Es ergiebt sich aus diesem Beispiele, dass durch die Vertheilung melodisch und rhythmisch gleicher Glieder an verschiedene Stimmen jedesmal Nachahmungen entstehen müssen.

In dem Bach'schen Zwischenspiele sind es sogar kanonische geworden. Dies wäre nun hier, hätte S. Bach diese Methode in der That befolgt, allerdings ein glücklicher Zufall gewesen. Auch hat der geübte Meister nicht so erfunden. Allein, wenn auch durch diese Methode solche kanonische Nachahmungen nicht entstehen, Nachahmungen kommen jedesmal heraus, und das ist gewiss ein Vortheil, welchen diese Entwurfsweise mit sich führt.

Ein weiterer Nutzen aber liegt in der nach und nach sich unfehlbar herausbildenden Fertigkeit, unvollständige und abgerissene gegebene Melodietheilchen melodisch-fliessend ausfüllen und zugleich mit den entsprechenden Harmonien versehen zu lernen.

Und diese Fertigkeit ist es, die den Meister macht, die auch der Meister niemals ganz entbehren kann. Denn keiner setzt eine Fuge beim ersten Angriff, in einem Guss fertig und vollkommen hin. Auch dem Geübtesten stossen während der Arbeit Knoten auf, melodische oder harmonische Schwierigkeiten, die er im Augenblick nicht zu lösen weiss, einstweilen darüber hinweggeht, um sie später, in günstigerer Stunde, wieder vorzunehmen, auszubilden und damit endlich das Ganze vollständig herzustellen. Wer früher solche isolirte Uebungen verschmäht hat, dessen Arbeiten wird man die Mühseligkeit der Ausrechnung, die Ungeschicklichkeit der Ausführung, die Mache mehr oder weniger immer ansehen; er wird es nie zu jener Sicherheit bringen, welche auch den schwierigsten Aufgaben, den künstlichsten Kombinationen das Ansehen von leichtem, mühelosem Hinwurf ertheilt.

Nach diesen Andeutungen wird der Lernende gut thun, alle Zwischenspiele aus Contrapunctus I und II als Skizzen auszuziehen, dieselben auf verschiedene Weisen auszufüllen und diese Versuche dann mit den Bach'schen Ausführungen zu vergleichen.

Ist diese Weise hinlänglich geübt, so kann man nun auch bei der Bildung der Zwischenspiele nach und nach verschiedene freiere Erfindungsmethoden versuchen.

Zweite Methode.

§ 148. Anstatt über die festgesetzte Harmonieunterlage erst eine Hauptzeichnung aus den thematischen Motiven zu entwerfen, und dieselbe dann an die verschiedenen Stimmen vertheilend ohne Verbindung einzutragen, nimmt man die letztere Prozedur gleich vor, d. h. man blickt auf die Zergliederungsskizze, wählt nach Belieben bald dieses, bald jenes Motiv oder Glied daraus, setzt es der Harmonieunterlage gemäss in eine beliebige Stimme, und fährt damit fort, bis eine vollständige Hauptzeichnung entstanden ist.

Als Erläuterung dieser Methode diene Zwischenspiel V, Takt 53 — 55, in Contrapunctus I. Die Harmonieunterlage ist folgende:

191. 

Im ersten Takte der Bach'schen Bearbeitung erscheint das wiederholte Motivglied aus dem Gegensatze, in die beiden anderen Takte sind die beiden anderen Motive aus dem Thema in folgender Weise an die Stimmen vertheilt.

192. 

Die übrigen Prozeduren, Verbindung und harmonische Ausfüllung der Stimmen, werden nach der ersten Methode ausgeführt.

Dritte Methode.

§ 149. Diese besteht darin, dass man aus dem vorhandenen Motivmaterial gleich ein melodisch und harmonisch vollständiges Modell zusammensetzt, und es, so lange das Zwischenspiel dauern soll, in mehr oder weniger strengen oder freien Sequenzen mit Rücksicht auf gute Modulation und Hinführung zu dem letzten Akkord, an welchen sich der Eintritt der neuen Nachahmung schliessen soll, fortführt.

Dieses ist die Art, wie in der Regel, keinesweges immer, der Meister beim Schaffen zu Werke geht. Dem Schüler ist sie nicht gleich als erste Uebungsprozedur anzurathen, und zwar deshalb nicht, weil sie eine Rücksichtnahme des Geistes auf mehrere, auf alle technischen und ästhetischen Gesichtspunkte des Gebildes zugleich voraussetzt, eine Operation, die der geübte Meister wohl mit Erfolg unternehmen kann, welche aber des noch Ungeübten Aufmerksamkeit in viele Theile spalten, schwächen und verwirren würde.

Zur Erklärung dieser Erfindungsmethode diene Zwischenspiel III, Takt 36 — 39, aus Contrapunctus I.

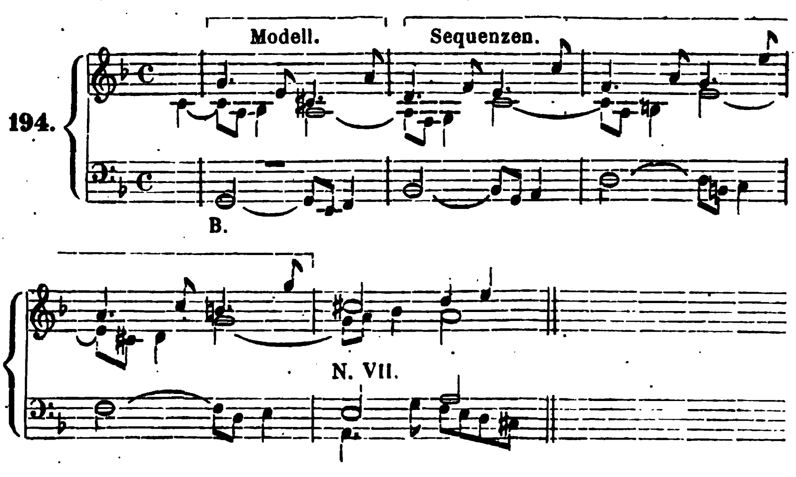
193. 

Dieses ist das Modell, ein vollständiges melodisch und harmonisch zugleich erfundenes Bild. Der thematische Hauptstoff besteht wieder nur aus dem so oft behandelten Motivgliede des ersten Gegensatzes. Es ist daraus die ähnliche kanonische Nachahmung wie im ersten Zwischenspiele, nur mit anderem Beiwerke hier, als dort, entstanden, welche Unterschiede der Jünger sich selbst heraussuchen mag.

Ich habe hier den letzten Takt der vorhergehenden Nachahmung hergesetzt, weil bei dieser Arbeitsmethode gleich auf die harmonische und melodische fliessende Verbindung der Stimmen Rücksicht genommen werden muss.

So war der *G* moll Dreiklang als Folge des unmittelbar vorhergehenden Sextakkordes des verminderten Dreiklangs der siebenten Stufe oder des unvollständigen Dominantseptimenakkordes natürlich. Da die Nachahmung in Bindungen erscheint, so musste das *c* im Alt vor den Eintritt gelegt werden. Eine dritte Stimme, hier der Diskant, bot sich als harmonische Ausfüllung an, und diese ward durch Fortführung des letzten Motivs über der Nachahmung in den schönsten Fluss gebracht. Dieses Nebenmotiv ist auch schon früher mehrmals zu ähnlichem Zweck, zur harmonischen Ergänzung des Satzes nämlich, benutzt worden, und hier nur tonisch anders geführt, wie es die fehlenden Akkordtöne verlangten.

Nach diesem Modell sind die anderen Takte in nachstehendem Zwischenspiel fortgeführt und zuletzt zu einer Harmonie geleitet worden, auf welcher der Tenor bequem eintreten konnte.



Vierte Methode.

§ 150. Als eine vierte Methode könnte noch die wechselsweise Anwendung der drei vorhergehenden betrachtet werden, zu welcher

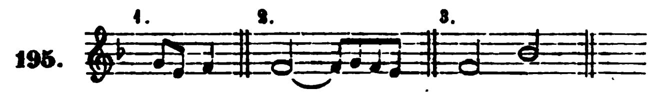
selbst der geübteste Fugenmeister zuweilen, besonders in schwierigen Fällen seine Zuflucht nehmen muss.

Man wird nämlich an dieser Stelle einmal bloss das Hauptmotiv, ein anderes Mal erst die blosse Harmonieunterlage hinsetzen, und folglich ein Ganzes auch erst nachträglich daraus weben können.

Hierüber sind keine Bemerkungen weiter nöthig. Der jedesmalige Fall, die besondere Schwierigkeit, welche sich in dem einen oder andern Punkte entgegenstellt, zwingt den Komponisten von selbst zu der Anwendung dieser verschiedenen Methoden, zu den Auslassungen hier oder dort. Wollte man die Arbeit bei jeder Schwierigkeit, die im Augenblick nicht zu überwinden ist, bei Seite legen, oder im Gegentheil an jeder widerhaarigen Stelle so lange zu ändern und auszubessern suchen, bis sie zur Zufriedenheit ausgefallen, so würde die Kraft zur Weiterführung der Arbeit oft geschwächt werden. Es ist genug, wenn man zuerst ein ohngefähres Bild des Ganzen als Anlage vor sich hat; das wird dann nach und nach durch Veränderungen, bezügliche Verbesserungen, der Vollendung so nahe geführt, als Kraft und Talent überhaupt es zulassen.

Rückblick.

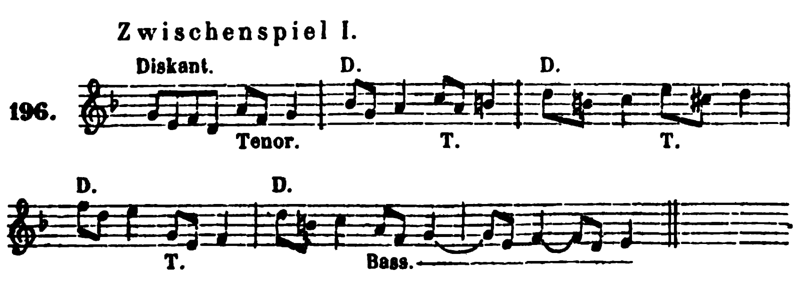
§ 151. Untersuchen wir das thematische Motivmaterial, d. h. diejenigen kleinen Glieder, welche in diesen sämmtlichen Zwischenspielen aus dem Thema und aus dem ersten Gegensatze genommen worden sind, so erblicken wir mehr nicht, als folgende drei.



Das erste gehört dem Gegensatz, die zwei anderen dem Thema an.

Verfolgen wir diese kleinen Theile durch alle Zwischenspiele, und bringen dieses vertheilte Material zur klaren Uebersicht in eine Stimme, so kommen folgende Hauptzeichnungen heraus.

Zwischenspiel I.





Wir sehen also, dass in den Zwischenspielen I, II und III die Hauptzeichnung aus mehr nicht als einem und demselben Motivgliede des Gegensatzes besteht; dass im Zwischenspiel IV dasselbe Glied in den vier ersten Takten herrscht, und nur im fünften

Takte das zweite Motivglied aus dem zweiten Motive und das dritte ganze Motiv, beide aus dem Thema, zugleich benutzt sind. Auch im fünften Zwischenspiel ist der erste Takt aus jenem Motivgliede des Gegensatzes gebildet, im zweiten und dritten Takte sind die beiden anderen Motive des Thema benutzt.

Das letzte Zwischenspiel, das längste von allen, hat, die homophone Stelle abgerechnet, welche früher erklärt worden, abermals das Motivglied des Gegensatzes zum Hauptinhalt; nur in den beiden Anfangstakten ist das zweite der drei oben gezeigten verwendet.

Aus so äusserst beschränktem thematischen Material sind sechs Zwischenspiele gebildet worden, davon sich doch jedes von dem andern durch eine verschiedene Gestalt unterscheidet.

Worin liegt die Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit dieser Bildungen bei dem wenigen dazu verwendeten thematischen Grundmaterial?

Es machen sich folgende Mittel darin bemerkbar:

1) Verschiedene Länge.
2) Verschiedene Vertheilung der Motive aus der Hauptzeichnung an die einzelnen Stimmen.
3) Verschiedene Verwendung der Nebenmotive dazu.
4) Andere Harmonieunterlage.
5) Verschiedene Modulationsweisen.

Zusammensetzung der einzelnen Skizzen zur ganzen Fuge.

§ 152. Diese Aufgabe wird nun nicht schwer zu lösen sein, wenn man folgende Anweisung dazu genau befolgt.

Das Erste ist: Durchsicht aller über ein Thema gemachten Skizzen nebst den dazu gehörigen Zwischenspielen, und Auswahl der besten zum Gebrauch in der Fuge.

Darauf bestimmt man die ohngefähre Folge der Nachahmungen und der Zwischenspiele nach dem Gesetz der Gradation. Die interessanteren Gestaltungen entstehen durch reichere Modulation und ausgearbeiteteres polyphones Gewebe zu den Nachahmungen und Zwischenspielen.

Es ist ferner Rücksicht zu nehmen auf den Kontrast der Setzweise, auf Abwechslung nämlich zwischen der Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit.

Man vergesse auch nicht, dass die Nachahmungen hauptsächlich auf zweierlei Weise eingeführt werden, nämlich 1) erwartet, wenn sie auf einem natürlichen Schlussakkord, — 2) unerwartet, wenn sie auf einem Trugschluss oder vor einem Schluss eintreten.

Es sind vornehmlich zwei Dinge, welche die Zusammensetzung der Fuge aus einzelnen Bruchstücken scheinbar schwer machen.

Erstens: gute Anordnung der Nachahmungen in Bezug auf Stimmordnung und Modulation.

In welcher Stimme soll das Thema anheben? In welcher die erste, zweite, dritte Nachahmung und so fort folgen? Wo sollen letztere in anderen Tonarten und in welchen auftreten? Wo sollen sie wieder in den Hauptton und seine Dominante zurückgeführt werden?

Diese Schwierigkeit wird leicht beseitigt, wenn man die ersten Versuche nach Musterdispositionen guter Meister anlegt. Ich schlage dazu für die Molltonart die auf Seite 9, für die Durtonart die auf Seite 21 angegebene vor.

Hierzu folgende weitere Fingerzeige.

Man folgt des Meisters Disposition nach Zahl, Stimm- und Tonordnung der Nachahmungen und Zwischenspiele im Allgemeinen, ist aber natürlich an Länge und Kürze derselben nicht gebunden. Ob das Thema der Musterdisposition vier Takte, das eigene nur zwei enthält, ob ein Zwischenspiel des Musters sechs, das eigene drei oder vier Takte lang ist, darauf kommt jetzt noch nichts an.

Die zweite Schwierigkeit könnte darin bestehen, dass alle polyphonen Gestaltungen nur zu dem Thema in der Tonika gemacht sind. Daher müssen welche davon behufs der Unterbringung in der Fuge transponirt werden. Mit den meisten wird sich diese Umsetzung ohne Weiteres machen lassen. Wo aber einmal Tonart, Tongeschlecht, Lage der Stimmen u. s. w. sich dazu nicht günstig erweisen sollten, ist ja der Schüler nicht sklavisch an seine Gestaltung gebunden, und hat er bereits Fertigkeit genug, ein anderes Gewebe der Stimmen über oder unter die bezügliche Nachahmung nach dem gegenwärtigen Bedürfniss des Satzes zu erfinden.

Sollte endlich die Verbindung der einzeln entworfenen Gedanken zu einem fliessenden Ganzen Mühe machen? Gewiss nicht, wenn man bedenkt, dass alle Sätze durch die gleiche Hauptmelodie und das polyphone Gewebe dazu aus demselben Stoff, d. h. aus den gleichen thematischen und Nebenmotiven gebildet sind, und dadurch alle schon in naher Verwandtschaft mit einander stehen. Es kommt daher, wo nöthig, nur auf kleine, theils harmonische, theils melodische Veränderungen des Schlusstaktes der einen Gestaltung oder des Anfangstaktes der nächsten, auch wohl beider zugleich an, um jedesmal eine Verbindung zweier Sätze zu vermitteln, sie in den innigsten organischen Zusammenhang zu bringen. Man vergleiche Beispiel 121 mit den Beispielen 124 und 125, so wird sich die Mannichfaltigkeit und Leichtigkeit solcher verschiedener Verbindungsweisen alsbald klar zeigen. Man wird den beiden letzteren die isolirte Entwurfsweise und eine gewaltsam zusammengezwungene Verbindung sicherlich nicht ansehen.

Aber, fragt man vielleicht, entsteht denn durch solches Gestalten nach der Disposition eines Andern nicht ein Plagiat? So wenig, als bei irgend einer Komposition in freier moderner Form, wenn sie mit eigenem und eigenthümlichem Gedankenmaterial ausgearbeitet ist. Ouvertüren, Symphonien u. s. w. sind ja fast alle in dieselbe Hauptform gegossen. Hunderte von Variationen ähneln sich der äussern Form nach wie ein Ei dem andern.

Allerdings giebt es vielleicht nicht zwei Ouvertüren etc., welche durchgängig die ganz gleiche Form hätten, ebenso giebt es auch vielleicht nicht zwei Fugen von ganz gleicher Disposition, deren Formen sich ganz und gar glichen. Käme der Fall aber auch vor, so hätte das gar nichts zu bedeuten, denn wir haben ja schon gesehen, dass selbst aus einem und demselben Thema, bloss durch einen andern ersten Gegensatz zwei ganz verschiedene Fugen zum Vorschein kommen. Wie viel mehr, wenn der Schüler die gegebene Disposition aus einem selbsterfundenen Thema und Gegensatz herausspinnt.

Wenn bei den Uebungen etwas darauf ankäme, die Arbeit nach der Disposition eines Andern zu verbergen, Niemand wird es ihr ansehen. Hunderte von Fugen fangen an mit

Thema, Tonika, Bass;
Erste Nachahmung, Dominante, Tenor;
Zweite Nachahmung, Tonika, Alt;
Dritte Nachahmung, Dominante, Diskant.

Wären darum alle Fugen mit solchen Anfängen Plagiate?

Wenn man aber auch der Fuge die Nachahmung der Bach'schen Disposition ansehen könnte, was will das sagen? Sie kann und soll ja noch nicht das Werk eines Meisters sein. Dieser macht seine Disposition zwar auch nach der allgemeinen Grundform der Fuge, aber in den einzelnen Momenten bildet er sie nach der Idee, die er darin aussprechen will. Die jetzigen Arbeiten des Jüngers sind Uebungen, die zum Meisterwerden führen sollen, dazu ist die angegebene Methode die leichteste, schnellste und sicherste. Denn indem sie ihm den Hauptweg und die einzelnen Zielpunkte auf demselben bestimmt vorzeichnet, überhebt sie ihn der ängstlichen, unsichern, seine Geisteskraft theilenden Operation, nach jedem Schritte zu bedenken, wohin er sich mit dem nächsten zu wenden habe.

Hat man aber die Uebungen nach der angegebenen Methode einige Zeit gemacht, so wird man derselben nicht mehr bedürfen. Der Geist ist frei und gewandt auch in dieser Beziehung geworden; dann mag jeder sich die Entwurfs- und Ausführungsmethode ausdenken, welche ihm das Schaffen am leichtesten und sichersten macht. Hat doch fast jeder Meister seine eigene!

Fünftes Kapitel.

Eine künstlichere einfache Fuge.

§ 153. Jede Fuge, die nur ein Thema hat, behält den Namen einfache Fuge. Darin können aber viel künstlichere Kombinationen vorkommen, als wir in den bisher analysirten Beispielen bemerkt haben. Eine der schönsten dieser Art, die jemals geschrieben worden, ist: *Fuga I. a 4 voci*, aus dem ersten Theile von Bach's »wohltemperirten Klavier«.

Man betrachte folgende Nachahmungsreihe aus derselben.




q.
N. XIV.
r.
N. XV.
N. XVI.
N. XVII.
s.
t.
N. XIX.
N. XVIII.
u.
N. XXI.
v.
N. XXII.
N. XX.
w.
x.
y.
N. XXIV.
N. XXIII.
z.
Schluss.

Analyse. Disposition.

§ 154. Diese Fuge ist sehr kurz; sie enthält nur 27 Takte. Dagegen hat sie sehr viele Nachahmungen, nämlich vierundzwanzig. Die Ursachen davon sind leicht zu erkennen. Erstens ist das Thema kurz; zweitens hat die Fuge fast gar keine Zwischenspiele; und drittens erscheint nicht allein Nachahmung auf Nachahmung, sondern diese Nachahmungen drängen sich auch oft so nach einander oder vielmehr in einander, dass, während eine kaum ihren Gang begonnen hat, eine andere ihr schon gleichsam auf dem Fusse nachfolgt.

Betrachten wir die Nachahmungen zuerst in Hinsicht auf ihre Stimmordnung, so ergiebt sich folgende: Thema: Alt; erste Nachahmung: Diskant; zweite Nachahmung: Tenor; dritte Nachahmung: Bass; vierte Nachahmung: Diskant; fünfte Nachahmung: Tenor; sechste Nachahmung: Alt; siebente Nachahmung: Bass; achte Nachahmung: Alt; neunte Nachahmung: Tenor;

Zwischenspiel I, ein halber Takt;

zehnte Nachahmung: Alt; elfte Nachahmung: Tenor; zwölfte Nachahmung: Bass; dreizehnte Nachahmung: Diskant; vierzehnte Nachahmung: Diskant; funfzehnte Nachahmung: Alt; sechzehnte Nachahmung: Tenor; siebzehnte Nachahmung: Bass; achtzehnte Nachahmung: Tenor; neunzehnte Nachahmung: Alt; zwanzigste Nachahmung: Bass; einundzwanzigste Nachahmung: Diskant; zweiundzwanzigste Nachahmung: Tenor;

Zwischenspiel II, ein Takt;

dreiundzwanzigste Nachahmung: Tenor; vierundzwanzigste Nachahmung: Alt;

Schluss, anderthalb Takte.

Modulatorische Folge der Nachahmungen.

§ 155. Wir nehmen die Tonart, wie sie sich in jeder Nachahmung melodisch, für sich betrachtet, darstellt.

Thema — *C* dur; Nachahmung 1 — *G* dur; Nachahmung 2 — *G* dur; Nachahmung 3 — *C* dur; Nachahmung 4 — *C* dur; Nachahmung 5 — *G* dur; Nachahmung 6 — *G* dur; Nachahmung 7 — *G* dur; Nachahmung 8 — *D* dur, mit etwas veränderter Modulation am Schluss; Nachahmung 9 — schwankend zwischen *E* dur und *E* moll; Nachahmung 10 — *C* dur; Nachahmung 11 — *G* dur; Nachahmung 12 — *G* dur; Nachahmung 13 — *G* dur; Nachahmung 14 — *C* dur; Nachahmung 15 — *G* dur; Nachahmung 16 — schwankend zwischen *A* dur und *A* moll; Nachahmung 17 — *D* moll; Nachahmung

18 — *A* dur, *A* moll; Nachahmung 19 — *E* moll; Nachahmung 20 — *E* moll; Nachahmung 21 — *G* dur; Nachahmung 22 — *C* dur, auf anderen Stufen; Nachahmung 23 — *C* dur; Nachahmung 24 — *F* dur.

Engführung.

§ 156. Wenn eine Nachahmung eintritt, ehe die vorhergehende ihre Melodie vollendet hat, so nennt man das eine Engführung.

Engführung nach der Zahl der Stimmen.

§ 157. Die Engführung kann zwei-, drei-, vier-, fünfstimmig u. s. w. sein.

Zweistimmige in der Bach'schen Fuge sieht man zwischen Nachahmung IV — V; und XXIII — XXIV. Eine dreistimmige zeigt sich zwischen Nachahmung VII — VIII — IX; zu einer vierstimmigen gestalten sich die Nachahmungen XIV — XV — XVI — XVII.

In einer Fuge, wie die vorliegende, wo Nachahmung auf Nachahmung fast ununterbrochen in einander greift, entsteht in Bezug auf die Stimmenzahl der Engführung zuweilen Mehrdeutigkeit. Die Nachahmungen XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII treten alle näher oder entfernter vor dem Ablauf der vorhergehenden ein. Danach wäre diese Nachahmungsreihe eigentlich eine siebenstimmige Engführung. Als eine solche würde man sie auch bezeichnen müssen, wenn sie in einer siebenstimmigen Fuge erschiene. Da unsere Fuge aber nur eine vierstimmige ist, so kann die obige Nachahmungsreihe nicht füglich eine siebenstimmige genannt werden. Vielleicht eine siebenfache? Es kommt nichts darauf an; so oder so erklärt, das Phänomen bleibt dasselbe, und kann auch in einer nur vierstimmigen Fuge ausgeführt werden.

Engführung nach den Intervallen-Eintritten der Nachahmungen.

§ 158. Am meisten wechseln auch in den Engführungen die Nachahmungen mit Tonika und Dominante ab, was nicht bloss für die Haupttonart, sondern auch für die Nebentonarten gilt. Wir finden diese Stufenfolgen in der Bach'schen Fuge in der Haupttonart zwischen Nachahmung IV — V; X — XI; XIV — XV; in der Nebentonart *G* dur zwischen Nachahmung VII — VIII. Ausserdem können sich die Nachahmungen auch auf jeder andern Stufe folgen; Nachahmung XI — XII — XIII treten sämmtlich auf der fünften Stufe ein; Nachahmung XXIV folgt der Nachahmung XXIII in der Oberquarte; Nachahmung XXII der Nachahmung XXI in der Untersexte, u. s. w.

Dabei kommen auch, wie schon bemerkt, einzelne Nachahmungen in gemischten Tonarten und Tongeschlechten vor. Nachahmung XVIII schwankt zwischen *A* dur und *A* moll hin und her.

Betrachten wir die Nachahmungen XIV — XV — XVI — XVII als eine abgeschlossene Engführung für sich, so tritt XIV auf der ersten, XV auf der fünften, XVI auf der sechsten, und XVII auf der zweiten Stufe ein. Oder nehmen wir sie nach den Tonarten, so liegt XIV in *C* dur; XV in *G* dur; XVI, melodisch für sich betrachtet, abwechselnd in *A* dur und *A* moll; XVII in *D* moll.

Ich gebe mit Bedacht verschiedene Erklärungsweisen, nach Stufen, oder nach Tonarten, weil der Studirende damit jede Erscheinung in den Engführungen erklären kann und in eigener Bildung derselben freie Hand behält. Mit den früher beliebten Beziehungen aller Nachahmungen nur auf Führer und Gefährten gerathen nicht bloss die Schüler, sondern mitunter auch die gelehrtesten Lehrer in fatale Verlegenheiten. Die Offenherzigen gestehen zwar, dass sie von jenen althergebrachten Benennungen bei mancher Erscheinung in den praktischen Werken im Stich gelassen werden, helfen sich aber, um der Autorität ihrer lieben Theorie nichts vergeben zu müssen, naiv genug mit der Erklärung: hier hat der Meister einen Fehler gemacht! Andere Fugenlehrer sind pfiffiger. Sie erklären Phänomene, die nicht zu den beschworenen Regeln passen wollen, ohne Weiteres für Ausnahmen, oder poetische Licenzen; und wo sie auch damit nicht ausreichen, — da schweigen sie ganz, als wenn solche Dinge in der Praxis gar nicht vorkämen. Mag der Schüler sich selbst mit den Verlegenheiten herumschlagen, aus denen der Lehrer keinen Ausweg hat finden können! Wir werden in der Folge auch dazu artige Belege beibringen.

Weitere und nähere Engführung.

§ 159. Der Eintritt einer Nachahmung in die andere kann, je nach der Beschaffenheit des Thema, in verschiedenen näheren oder weiteren Entfernungen stattfinden. So folgt in vorstehender Fuge die fünfte Nachahmung der vorhergehenden vierten schon auf dem dritten Achtel; dasselbe Verhältniss zeigt Nachahmung VII — VIII; X — XI; XIV — XV; XVIII — XIX. Entfernter ist die Engführung zwischen der zwölften und dreizehnten, funfzehnten und sechzehnten, sechzehnten und siebzehnten, dreiundzwanzigsten und vierundzwanzigsten Nachahmung, wo die nachfolgende auf dem fünften Achtel der vorhergehenden eintritt. In noch weiterer Entfernung folgt Nachahmung XVI der Nachahmung XIV, erstere nämlich der letzteren erst auf dem siebenten Achtel; von derselben Art ist die Engführung zwischen der einundzwanzigsten und zweiundzwanzigsten Nachahmung. Die allerentfernteste Engführung bilden Nachahmung VIII und IX; letztere tritt erst auf dem elften Achtel ein.

Die bisherige Theorie verlangte, dass die entfernteren Nachahmungen am Anfang, die engeren und engsten im Verlauf und am Ende der Fuge eintreten sollten. Die Maxime ist nicht schlecht, denn sie beruht auf der Steigerung des Interesses, welches die engeren und engsten mehr erwecken als die entfernteren. Absolut jedoch ist dies Gebot nicht zu nehmen. In der Bach'schen Fuge tritt gleich in den Takten *g.* und *h.* die engste Nachahmung ein, die entfernteren und entferntesten erscheinen später. Man wird darum dieser Fuge das höchste Interesse nicht absprechen wollen.

Vollständige und unvollständige Engführung.

§ 160. Die Engführung ist vollständig, kanonisch, wenn eine Nachahmung der andern von der ersten bis zur letzten Note folgt; davon zeigt die Engführung der vierten und fünften Nachahmung ein Beispiel. Unvollständig ist die Engführung, wenn die folgende Nachahmung nicht bis zu Ende durchgeführt ist. Beispiele dazu liefert der Vergleich der elften mit der zehnten, und der dreizehnten mit der zwölften Nachahmung. Die vollständige ist natürlich werthvoller und interessanter als die unvollständige, weil jene ihre Idee vollkommen, diese nur unvollkommen ausspricht.

Manche Fugenlehrer beehren auch die Gestaltung, wo das Thema gleich beim Eintritt der folgenden Nachahmung abbricht, mit dem Namen Engführung, aber mit Unrecht, wie der Vergleich folgender Sätze zeigt.



Bei *a.* ist der Anfang des zweiten Taktes in der Oberstimme keine Nachahmung der Melodie in der Unterstimme mehr, sondern nur ein freier Gegensatz dazu; folglich findet keine Engführung zwischen beiden statt. Eine solche zeigt sich aber unter *b.*, denn da ahmt der Diskant die Melodie des Alt vollständig nach.

Ferner gestattete die bisherige Theorie der Engführung die Verkürzung der ersten Nachahmungsnote, wie bei *a.*, oder die Verlängerung derselben um die Hälfte ihres Werthes, wie bei *b.*





Beide Licenzen sind selbstverständlich nicht zu verbieten, aber empfehlen möchte ich sie auch nicht, denn sie verwischen die Aehnlichkeit der Nachahmung im Anfang, wo die Aenderung gerade am unangenehmsten auffällt. Man vergleiche die folgenden treuen Gestalten mit den vorstehenden.



Der Grund für die Erlaubniss der obigen Freiheiten lautet: wenn die Harmonie den treuen Eintritt nicht erlaubt, kann man die Anfangsnote in den obigen Weisen verändern. Die Hauptfrage, meine ich, ist, ob die Veränderung einer Gestaltung die Idee derselben und dadurch das Gefühl verletzt, und ob uns irgend etwas zwingt, eine solche Veränderung bringen zu müssen? Es wird kaum ein Thema zu erfinden sein, welches nicht einige ganz streng eintretende Engführungen zuliesse. Wollen sich aber dergleichen nicht ergeben, so lasse man sie weg; sie sind ein angenehmes, aber kein unerlässliches Ingredienz der Fuge. Soll letztere aber mit Engführungen ausgeschmückt werden, so richte man das Thema darauf ein.

Uebungen in den Engführungen.

§ 161. Will man eine Fuge mit Engführungen schmücken, so sind dieselben auf zweierlei Weisen zu gewinnen.

Die erste besteht darin, das Thema gleich mit einer kanonischen Nachahmung zu erfinden, und zwar mit der engsten. Eine solche enthält die Bach'sche Fuge zwischen der vierten und fünften Nachahmung. Die Erfindungsprozedur ist folgende.

Zuerst wird die Stufe bestimmt, auf welcher die kanonische Nachahmung eintreten soll. Man wählt dazu in der Regel die fünfte Stufe, als Oberdominante oder Unterquarte. Nun setzt man den Anfang des Thema hin, bis zu der Note, über oder unter welcher die erste Note der Nachahmung einen harmonisch guten Eintritt erlaubt. Darauf führt man die Nachahmung so weit fort als der Anfang des Thema geht. Hiernach hat Bach die Erfindung der obigen Engführung in folgender Weise begonnen:



Nun wird zu den Noten der Nachahmung im Thema ein guter Gegensatz gefügt, und dieser dann wieder in die andere Stimme übertragen:



In dieser Weise wird Schritt vor Schritt fortgefahren, bis Thema und kanonische Nachahmung zu einem guten Abschluss gebracht sind.

Diese Erfindungsweise ist nicht leicht, weil man dabei sein Augenmerk auf verschiedene Bedingungen zugleich richten muss, nämlich 1) auf guten zweistimmigen Satz, 2) auf rhythmische Verschiedenheit beider Stimmen nach den Gesetzen der Polyphonie, 3) dass die Melodie ein gutes Fugenthema, d. h. einen für sich bestimmten, bedeutenden und abgeschlossenen Gedanken bilde. Dies Alles ist in der Bach'schen Fuge auf bewunderungswürdige Weise geleistet.

Die Erfüllung der ersten und zweiten Bedingung wird dem Jünger, welcher die früheren Aufgaben alle fleissig durchgeübt hat, wenig Mühe machen, die dritte dagegen desto mehr. Er sei daher über diesen Punkt im Anfang nicht zu ängstlich, und verlange nicht, dass gleich vollkommene Themata dabei herauskommen. Hat er die Uebungen einige Zeit fortgesetzt, so wird sein kombinirender Geist freier werden, und alle Bedingungen zugleich in's Auge fassen und erfüllen lernen.

Das zweite Verfahren ist leichter, vorausgesetzt, dass das erste hinlänglich durchgeübt sei. Es besteht darin, das Thema auf die gewöhnliche Weise zu erfinden, und alsdann erst die darin liegenden Engführungen aufzusuchen, wobei es nicht mit rechten Dingen zugehen müsste, wenn sich nicht wenigstens einige davon auffinden lassen sollten.

Gewöhnlich wendet der Meister beide Prozeduren nach einander an, d. h. er erfindet das Fugenthema gleich mit einer Engführung und sucht alsdann andere in verschiedenen Entfernungen und auf anderen Stufeneintritten möglicherweise daraus zu bildende auf. Verschiedene derselben hat Meister Bach in seiner Fuge auf diese Art gefunden.

Man versucht die Eintritte der Nachahmung in jedem Takte,

wenn es ein zusammengesetzter ist, in jeder Hälfte desselben, vom Ende nach dem Anfang zu, erst in der Dominante, dann in der Oktave, dann in allen anderen Intervallen.

Als Beispiel dazu will ich diese Prozedur an meinem S. 107, Nr. 152 gegebenen Thema vornehmen, bei dessen Erfindung ich an keine Engführung gedacht habe.



Die allerengste.



Diese nicht erfundenen, sondern aufgefundenen Engführungen sind lauter kanonisch vollständige. Unvollständige, in einer oder der andern, oder gar in beiden Stimmen abbrechende wären noch viele zu finden, die aber, als gar keiner Schwierigkeit unterliegend, vom Schüler selbst aufgesucht werden können.

Dreistimmige Engführung.

§ 162. Eine solche sieht man in der Bach'schen Fuge mit der siebenten, achten und neunten Nachahmung dargestellt.

Aus meinem Thema sind mehrere der Art zu bilden. Z. B.



Vierstimmige Engführung.

§ 163. Man sieht eine dergleichen in der Bach'schen Fuge zwischen der vierzehnten, funfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Nachahmung ausgeführt.

Hier folgt eine aus meinem Thema.





Engführungen in der Gegenbewegung.

§ 164. Diese können, wie die bereits vorgeführten in der geraden Bewegung, entweder mit dem Thema zugleich erfunden oder später an demselben aufgesucht werden. Die *B* moll Fuge in Seb. Bach's »wohltemperirtem Klavier« hat mehrere Engführungen in der Gegenbewegung. Seine erste Erfindung ist wahrscheinlich die folgende in gerader Bewegung gewesen.



Danach hat er die folgenden in der Gegenbewegung gesetzt.





Diese Engführungen sind nicht gefunden, sondern nach einer bestimmten Regel erfunden worden, welche indessen erst später gegeben werden kann.

Dass man dergleichen aber auch nach der zweiten Methode auffinden kann, zeigen die folgenden aus meinem Thema gewonnenen Engführungen in der Gegenbewegung.

210.

oder:

u. s. w.

211.

u. s. w.

212.

oder:

213.

u. s. w.

214.



Engführung mit Vergrösserung des Thema.

§ 165. Indem man jeder Note der Nachahmung doppelte Geltung giebt und dazu das Thema in ordentlicher Grösse erscheinen lässt, kommt eine Engführung in der Vergrösserung zum Vorschein. Aus meinem Thema sind mehrere zu bilden. Z. B.



Engführung mit Verkleinerung.

§ 166. Wenn das Thema in ordentlicher Grösse, die Nachahmung mit um die Hälfte verkürzten Noten dazu tritt, entsteht eine Engführung in der Verkleinerung. Z. B.



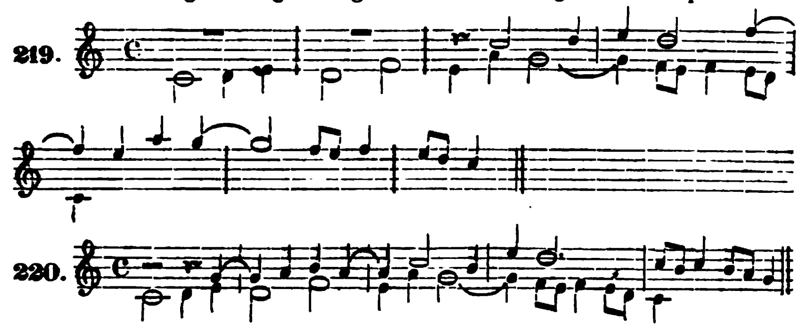
Engführung mit Taktverrückung.

§ 167. In Beispiel 203 *g*. tritt die Nachahmung der Oberstimme in der zweiten Hälfte des Taktes ein. Die Melodie ist dadurch im Takte verrückt, was man Taktverrückung nennt. Hier-

durch ist auch die Accentuirung der Melodie eine andere geworden, indem sich alle Hauptaccente derselben in Nebenaccente und umgekehrt verwandelt haben. Diese Art von Taktverrückung ist brauchbar, weil die Nachahmung in derselben erkennbar bleibt.

Die älteren Fugenkomponisten gingen mit der Taktverrückung zuweilen noch weiter, indem sie die accentuirten Noten der Melodie auf unaccentuirte Taktheile verlegten.

Solche Engführungen zeigen die beiden folgenden Beispiele.



Dass diese Art von Taktverrückung eine Spielerei ist, lässt sich leicht einsehen, denn die Nachahmung in solcher Gestalt kann wohl von dem Auge gesehen, nicht aber von dem Ohr vernommen werden; letzteres wird sie für eine neue Melodie halten. Daher bleibe sie, als unkünstlerisch und unästhetisch, aus der Praxis verbannt.

Verbindung der verschiedenen Nachahmungsgestalten in den Engführungen.

§ 168. In den Beispielen 203 bis 215 sind die Engführungen aus Nachahmungen in der ursprünglichen und Gegenbewegung gebildet. Nr. 216 und 217 zeigen Engführungen mit dem Thema in ursprünglicher und vergrösserter Gestalt; in der Engführung Nr. 218 tritt in das Thema eine Nachahmung in der Verkleinerung.

Natürlich können mehrere Darstellungsweisen des Modells, möglicherweise alle zu mehrstimmigen Engführungen vereinigt werden. Z. B.



Hier ahmt der Bass den Alt in der geraden, der Diskant beide in der Gegenbewegung nach.



In diesen beiden Engführungen bringt der Alt das Thema in ursprünglicher Gestalt, der Diskant in der Verkleinerung, die Unterstimme in der Vergrösserung.

Erläuterungen.

§ 169. Die meisten Engführungen in der Bach'schen Fuge, § 153, Beispiel 197, sind, wie schon bemerkt worden, vollständig kanonische. Doch kommen auch einige unvollständige darin vor. Der elften Nachahmung fehlt das letzte Glied; die dreizehnte bricht in der Mitte ab.

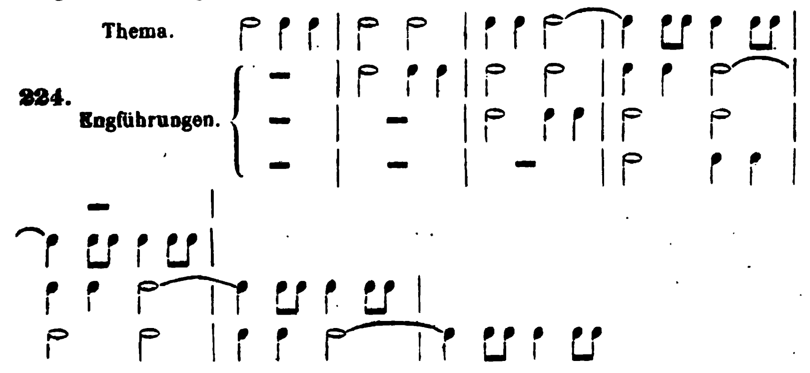
Wenn auf solche unvollständige Nachahmungen in zweistimmigen Engführungen nicht viel zu geben ist, so sind sie in mehrstimmigen Engführungen gar wohl zu brauchen. Bei jenen merkt man den Abbruch der gewohnten Melodie, und er fällt unangenehm auf. Bei diesen wird der Abbruch der Nachahmung durch den Eintritt einer neuen verdeckt und vergütet, wie zu empfinden ist, wenn man die Engführungen in den Takten *o.*, *p.*, *q.* u. s. w. verfolgt.

§ 170. Einen freieren Fall gewahren wir an der zwanzigsten Nachahmung. Diese bricht nicht allein bald ab, sondern bleibt auch mit dem vierten Achtel auf der Stufe des vorhergehenden Achtels liegen, da jenes dem Thema nach einen Schritt in die Obersekunde nachmachen sollte, wie die neunzehnte Nachahmung richtig vollführt. Es findet demnach in der zwanzigsten Nachahmung eine Intervallenverkleinerung statt, oder, wie die Theorie gebräuchlicher sagt, eine Verengerung.

§ 171. Und wie die Intervallenschritte einer Nachahmung verengert, können sie auch erweitert werden, wenn ein vernünftiger Anlass dazu auffordert. Dieser aber sollte nur in mehrstimmigen Engführungen liegen, wenn sich darin die ursprünglichen Intervallenschritte nicht bei jeder enger eintretenden Nachahmung treu durchführen lassen.

Sind nun aber Unvollständigkeit, Abbruch, Verengerung, Erweiterung der Nachahmungen Freiheiten, die sich der Meister erlaubt, um anderweitige Vortheile dadurch zu gewinnen, so wird der Schüler gut thun, sich solcher Behelfe vor der Hand gänzlich zu enthalten. Denn ihm liegt ob, sich zum Herrn über alle Schwierigkeiten zu machen, die künstlichsten und verwickeltsten Aufgaben mit Ungezwungenheit lösen zu lernen. Den stufenweisen Weg vom Leichteren zum Schwereren sucht ihn meine Lehre zu führen. Aber auf der Stufe, welche er betritt, soll er die Aufgabe sich nicht wieder bequem und leicht machen wollen; deren Anforderungen muss er alle vollständig zu erfüllen trachten, und nicht eher weiter gehen, als bis es ihm damit gelungen ist.

§ 172. Einen grossen Vortheil für die Engführungen bieten Themata mit verschiedenen rhythmischen Motiven. In meinem Thema hat jeder Takt eine andere rhythmische Gestalt. Hierdurch müssen natürlich auch alle Motive bei den enggeführten Nachahmungen in rhythmischen Kontrast mit einander gerathen. Folgendes Bild giebt eine Probe davon.



Dieselbe Verschiedenheit entsteht bei allen anderen Mischungen mit vergrösserten, verkleinerten, in Gegenbewegung gebrachten Nachahmungen.

Nur wenn letztere in der andern Hälfte des Taktes eintreten, kann im obigen Thema zuweilen ein einzelner Takt gleiche Rhythmen zusammenbringen, wie hier z. B. im dritten Takte.

225. Thema. 1 2 3 4 5 6
Engführung.

Dass indessen die durchgängige rhythmische Verschiedenheit aller Stimmen keine absolute Bedingung der Polyphonie ist, wissen wir. Immerhin werden Themata mit verschiedenen rhythmischen Motiven, wie das vorstehende, in allen Arten von Engführungen beinahe durchgängig und in allen Stimmen verschiedene Notengeltungen gegen einander veranlassen, und solche Gestaltungen daher dem Begriff der Polyphonie zumeist in ihrem strengsten Sinne nachkommen.

§ 173. Die erste Regel, wie für alle Polyphonie überhaupt, so auch für die künstlicheren polyphonen Zusammensetzungen in den Engführungen, ist und bleibt stets:

möglichste Klarheit und Fassbarkeit.

Diesem Grundsatze gemäss könnte jede Engführung, die an sich eine befriedigende Harmonie hat, ohne Nebenstimmen auftreten, weil ihre Gestalt so am klarsten erscheint und am leichtesten aufzufassen ist.

So lässt S. Bach z. B. in der ersten Fuge seines »wohltemperirten Klaviers« die folgende Engführung ohne alles Beiwerk auftreten.

226.



Diese Maxime ist selbstverständlich nicht unbedingt zu nehmen. Denn ob die Engführung ohne oder mit ausfüllenden Stimmen zu erscheinen hat, hängt von der Stelle ab, die sie in der Fuge einnimmt, und dem Kontrastverhältniss, in welchem sie hinsichtlich der Mehr- oder Minderstimmigkeit mit ihren Vorgängern und Nachfolgern stehen soll.

Fortsetzung der Uebungen.

§ 174. Die aus meinem Thema gezogenen Engführungen sind meistens leer, enthalten auch viele harmonische Härten. Deshalb darf man sie nicht für unbrauchbar halten. Durch Nebenstimmen sind diese Mängel fast immer zu mildern, zu verstecken oder ganz zu beseitigen. Welche unerschöpfliche Gewandtheit S. Bach in der Ausbesserungskunst besessen, werden wir in der Folge sehen. Einstweilen will ich an der nachstehenden zweistimmigen Engführung meines Thema zeigen, wie der Schüler sich zunächst in der Ausfüllung seiner eigenen Engführungsskizzen üben und die nöthige Fertigkeit darin erwerben kann.



Das erste Verfahren richtet sich auf die **Ausbesserung in der Skizze noch harmonisch unzulässiger Stellen.**

§ 175. In vorstehendem Beispiel ist der dritte Takt vom zweiten Viertel an zweistimmig nicht brauchbar; die Harmonie beruht auf *C*: $\dot{5}$ — 1. Die grosse Sekunde *a*, als Umkehrung der None zu der ursprünglichen Terz — *h* —, sodann die Auflösung in die Quarte machen im zweistimmigen Satz schlechten Effekt. Die erste Hälfte des vierten Taktes könnte, für sich betrachtet, zweistimmig bleiben; zur Noth, wenn es unbedingt sein müsste, auch die zweite Hälfte, also der ganze Ta' t. Das *e* des zweiten Achtels auf dem zweiten Viertel bildet mit der Oberstimme eine Durchgangsquarte, welche allenfalls passiren könnte. Doch ist dieser ganze Takt melodisch steif. Und steif und leer erscheint auch der letzte Schritt aus dem vierten Takte in den Anfang des fünften Taktes, die Quinte.

Die Verbesserung dieser letzteren Schwäche unterliegt keiner Schwierigkeit; wir lassen das letzte Achtel *d*, anstatt eine Stufe herab in's *c*, eine Stufe hinauf in's *e*, in die Terz von *g*, gehen.



Doch werden wir weiter unten sehen, dass diese Aenderung bei anderen hinzutretenden Stimmen nicht nöthig ist.

Haben wir die Schwächen der Gestalt erkannt, so versuchen wir nach und nach die bekannten Verbesserungsmittel daran.

Wir beginnen mit dem Einfachsten, mit dem Versuch, die zweistimmig leere oder sonstwie unzulässige Harmonie durch Hinzufügung einer dritten und wo nöthig einer vierten Stimme mit blossen Akkordnoten zu vervollständigen, ohrgerecht zu machen.

Wir stellen ferner diesen Versuch mit allen übrig gebliebenen Stimmen an. Hier kann es in einer Unter- oder in einer Oberstimme geschehen.

Nehmen wir nach diesen Vorbemerkungen zuerst den dritten Takt vor.



Alle vier Gestaltungen sind durch die hinzugefügte dritte Stimme brauchbar geworden. Zwar ist die Härte des unvollständigen Nonenakkordes auf dem zweiten Viertel noch nicht ganz verwischt, aber doch schon gemildert, indem die Harmonie bei 1 und 2 wie ein Durchgangsakkord erscheint, auch durch den folgenden Sextakkord schnell vergütet wird. Als nichtakkordliche Wechselnoten machen sich $\frac{h}{a}$ im dritten Takte noch erträglicher. Die beste Harmonisirung enthält der vierte Takt. Hier ist zwar durch die Umwandlung des *a* in *as* die Treue der Nachahmung in einem Intervall verletzt; wir wissen jedoch längst, dass man sich solche und noch viel grössere Freiheiten behufs bestimmter melodischer Führung polyphoner Stimmen gar wohl erlauben darf. Und so hätten wir für diesen Takt, durch Anwendung des ersten einfachsten Mittels, schon vier brauchbare Lesarten gewonnen.

Zur Uebung wollen wir jedoch alle möglichen Mittel weiter versuchen. Eine Mittelstimme ist hier wegen der engen Lage der beiden, die Engführung bildenden Stimmen nicht anzubringen, aber die Hinzufügung einer Oberstimme ist in mannichfaltigen Weisen möglich.



Es sind darüber keine neuen Bemerkungen nöthig. Der vierte Takt ist auch hier der harmonisch beste.

Wir machen nun durch Hinzufügung zweier Stimmen vierstimmige Versuche.

231.


Alle diese Ausfüllungen sind harmonisch brauchbar.

Aber wo bleibt die Polyphonie! Der erste und vierte Takt hat in der vierstimmigen Bearbeitung einige rhythmische Verschiedenheit, die anderen gar keine. In solcher Gestalt würde die kanonische Nachahmung in der ganzen Gestaltung, Beispiel 227, dem Hörer ganz verschwinden.

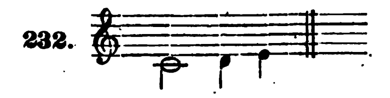
Umwandlung in Polyphonie.

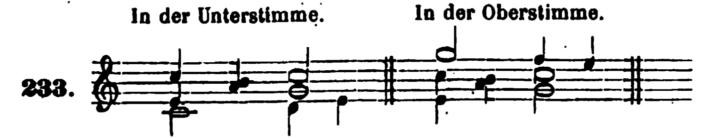
§ 176. Nun wenden wir also die Mittel an, welche die harmonischen Neben- und die nichtakkordlichen Noten zur rhythmischen Verschiedenheit aller Stimmen in unerschöpflichen Weisen darbieten, entweder durch Verwandlung der hinzugefügten Stimmen in thematische Motive, oder, wo sich das nicht thun lassen will, in Nebenmotive. Ich nehme vor der Hand nur Motive aus dem Thema selbst zur polyphonen Auswebung.

Das dritte Motiv des Thema ist im gegenwärtigen Falle deshalb nicht in den Füllstimmen zu brauchen, weil es eben rhythmisch gleich mit dem Engführungstakte zusammentrifft; aber die Motive der drei anderen Takte unterscheiden sich davon, und mit jedem von diesen kann man also Versuche anstellen.

Dreistimmige.

a) Mit dem ersten Themamotiv.

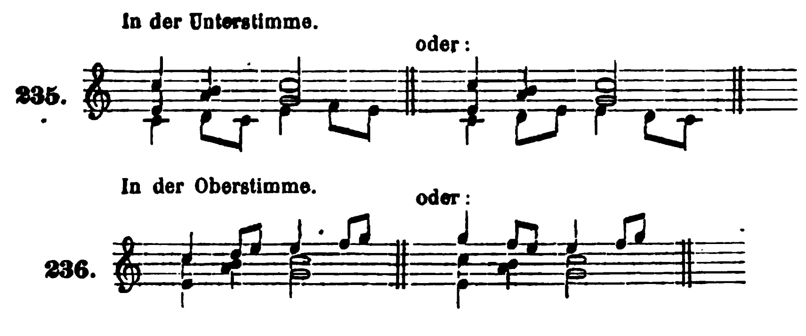
232.


233.


b) Mit dem zweiten Themamotiv.

234.


c) **Mit dem vierten Themamotiv.**



Vierstimmige.



Wir hätten nun die oben verbesserte Harmonie dieses Taktes der Engführung für sich, d. h. ohne Rücksicht auf den vorhergehenden und nachfolgenden Takt, in drei- und vierstimmige Polyphonie verwandelt.

Jetzt versuchen wir dasselbe Experiment mit dem vierten Takte. Um kurz zu sein, nehme ich nun den Schüler als so weit vorgeschritten an, dass er die Aufgabe hinsichtlich der harmonischen Vervollständigung, der rhythmischen Verschiedenheiten und der thematischen und Nebenmotive zugleich in's Auge zu fassen, somit die Gestaltung polyphon auszuführen fähig sei.

Hiernach wäre der vierte Takt auf mehrfache Weisen erst dreistimmig, dann vierstimmig auszubilden.

Dreistimmig.

Ausfüllung in der Unterstimme.





Verbindung dieser beiden Takte.

§ 177. Wir haben jeden dieser beiden Takte für sich harmonisch und polyphon durch hinzugefügte Füllstimmen besser auszubilden gesucht.

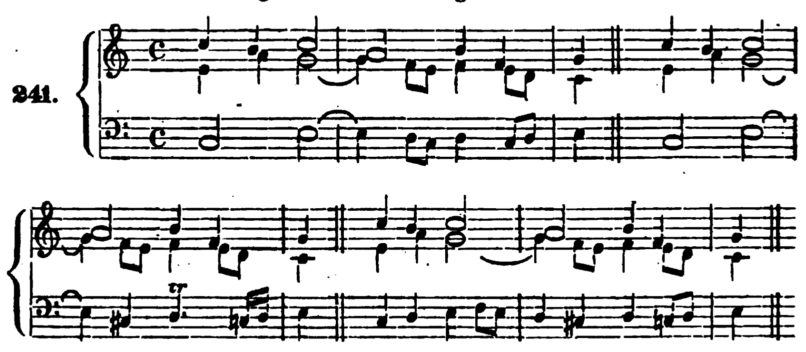
Nun ist die Aufgabe, beide Takte in gute harmonische und melodische Verbindung zu bringen. Nicht jeder unserer isolirten Versuche des einen Taktes wird mit den isolirten Versuchen des andern Taktes eine fliessende Verbindung eingehen wollen.

Wir untersuchen alle nach und nach, um diejenigen darunter aufzufinden, welche sich gut an einander fügen lassen.

Sollten sich unter den Beispielen keine vorfinden, so können wir erstens noch neue Versuche jetzt gleich mit Rücksicht auf ihre Verbindung machen, und sind zweitens auch an den vorhandenen Skizzen noch Aenderungen namentlich an dem Uebergangspunkte des einen Taktes zu dem andern behufs einer bessern Verbindung vorzunehmen.

Dreistimmige Verbindungen beider Takte.

241.



Vierstimmige Verbindung.

Sehr unfügsam in diesen Versuchen erweist sich der Schritt des letzten Viertels *f* als ursprüngliche Septime eine Sekunde hinauf in das *g*, vom vierten in den fünften Takt der Engführung. Mit Harmonisirungen wie u. a. bei 4 in Beispiel 239 ist er jedoch zu brauchen. Ich habe gerade solcher Schwierigkeiten wegen diese Engführung zur Ausarbeitung gewählt. In einer ordentlichen Fuge würde ich sie nicht einführen.

242.



Ausarbeitung der ganzen Engführung, Beispiel 227.

§ 178. Was mit der Verbindung zweier Takte geschehen, wird nun mit allen Takten der Engführung fortgesetzt. Hierzu noch folgende Bemerkungen.

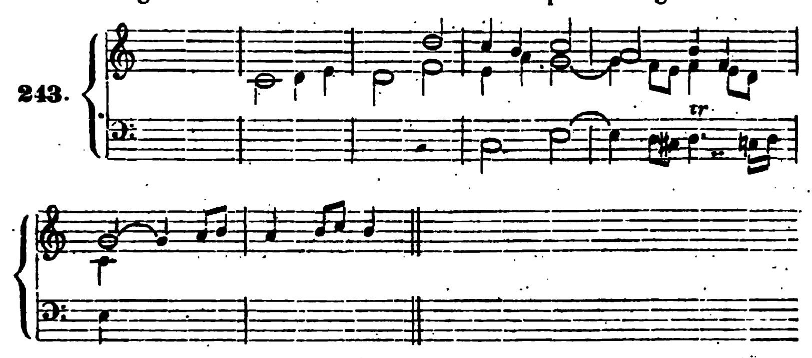
Da diejenigen Eintritte des Thema sehr schön wirken, welche unerwartet kommen, so setzen wir, um uns in dieser Einführungsweise der Nachahmungen zu üben, v o r den Eintritt unserer Engführung als Schluss des vorhergehenden Zwischenspiels einen Takt,

dessen letzter Akkord mit der Anfangsharmonie des Thema eine Trugfortschreitung bilden lässt.

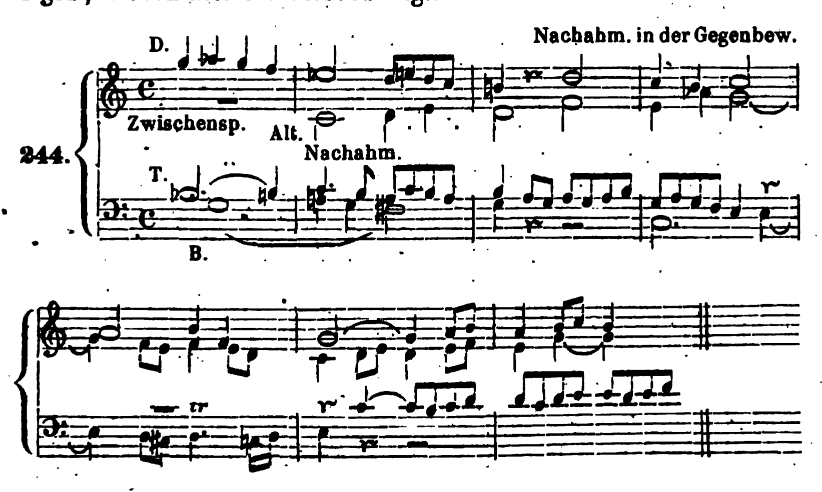
Da es ferner eine gute Wirkung macht, wenn die Stimme, in welcher das Thema eintreten soll, einige Zeit geschwiegen hat, so wollen wir auch dieses Mittel bei unserer Engführung benutzen.

Endlich haben wir erkannt, dass die Fassbarkeit der beiden engführenden Stimmen den durchsichtigen Satz der ausfüllenden Stimmen verlangt; also wollen wir auch diese gute Maxime bei unseren Aufgaben nicht unberücksichtigt lassen.

So vorbereitet wird die Ausarbeitung der ganzen Skizze dem Schüler keine grosse Mühe mehr machen. Ich gebe, um die Sache zu veranschaulichen, einen Versuch dazu. Zuerst wird die Skizze in ihrer ersten Gestalt, jedoch mit den bereits ausgearbeiteten in Verbindung gebrachten Takten hingesetzt, und dazu ein Takt Raum für den angenommenen Schluss des Zwischenspiels frei gelassen.



Nun ist diese Skizze nach den obigen Maximen zu vervollständigen, wovon hier ein Versuch folgt.



Was der Schüler an diesen einzelnen Aufgaben gewinnt, ist die ganze polyphone Kunst für alle Formen, die im Weitergang dieses Lehrbuches noch entwickelt werden. Es sind immer dieselben Hauptmaximen, welche allen polyphonen Gestaltungen zu Grunde liegen.

Noch eine besonders zu empfehlende Studien- und Uebungsweise in der Ausfüllung harmonisch ungenügender Engführungen.

§ 179. Sie besteht darin, dass man Skizzen Bach'scher Engführungen auszieht, dieselben mit eigen erfundenem polyphonen Material in den Nebenstimmen ausfüllt, und diese Versuche dann mit der Ausführung des Meisters vergleicht.

Der Schüler betrachte die Beispiele 207, 208 a und b, und 209, wovon das erste eine enggeführte Nachahmung in der ordentlichen Bewegung, das zweite mit beiden Stimmen in der Gegenbewegung, das dritte und vierte in der ordentlichen und Gegenbewegung zugleich darstellt.

Nachdem man viele eigene Versuche mit der Hinzufügung mehrerer Stimmen hingeschrieben hat, werden diese mit der Ausführung des Meisters verglichen, wie sie die folgenden Beispiele zeigen.

Die Bach'sche Ausfüllung der zweistimmigen Engführung, Beispiel 207.



Der zweistimmigen Engführung, Beispiel 208 a.





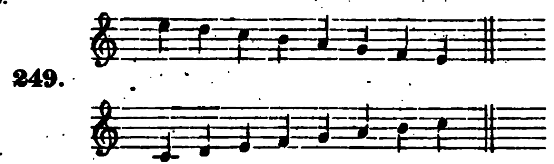
Untersucht man die Bach'sche Zuthat der Nebenstimmen, zuerst in harmonischer, dann in polyphoner Hinsicht, so wird man die Mannichfaltigkeit der Mittel, welche dieser grosse Meister alle erforscht hatte, und seine ungemeine Geschicklichkeit in Anwendung derselben am schärfsten erkennen und bei fortgesetzten Uebungen danach sich selbst in dieser Kunst am sichersten vervollkommnen.

Engführung in der strengen Gegenbewegung.

§ 180. Streng wird diejenige Nachahmung genannt, welche jeden Intervallenschritt ihres Modells genau in derselben Stufengrösse wiedergiebt, den grossen Sekundenschritt mit einem grossen, den kleinen Terzenschritt mit einem kleinen u. s. w. Dieselbe Bedingung wird an Nachahmungen in der strengen Gegenbewegung, und folglich auch an Engführungen dieser Art gestellt.

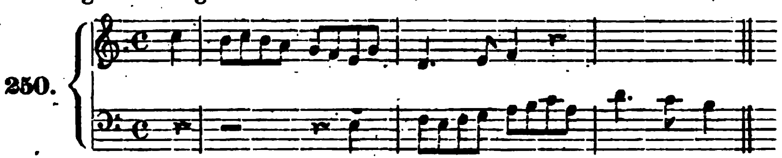
Die folgenden beiden Tonreihen stellen die Intervalle zusammen, mit welchen die strenge Nachahmung eines Modells zu beginnen hat.

249.



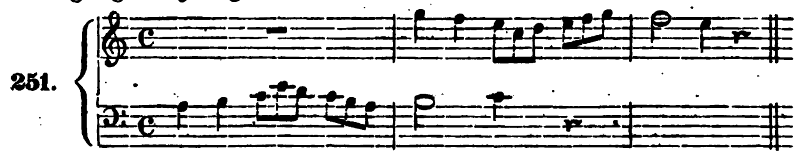
Wenn also das Modell mit *c* anfängt, muss die strenge Nachahmung mit *e* beginnen. Z. B.

250.



Dieses Schema gilt für Dur und Moll. Finge z. B. das Modell in *A* moll mit *a* an, so müsste die Nachahmung in der strengen Gegenbewegung mit *g* folgen. Z. B.

251.



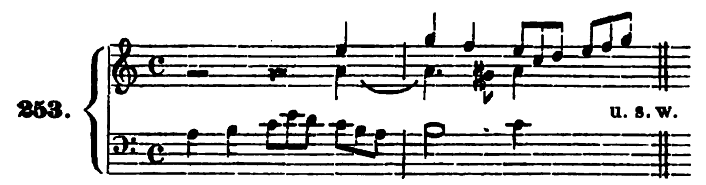
Nun erscheint freilich die Nachahmung in diesem letzten Beispiele nicht in *A* moll, sondern in *C* dur. Wir wissen indessen längst, dass durch den Eintritt in einer andern Tonart die ästhetische Wirkung einer Nachahmung nicht beeinträchtigt wird.

Wollte man sich aber einmal auf die gleiche Tonart kapriziren, so liesse sich auch das vermittelst der verschiedenen Harmonisirungsfähigkeit gleicher Melodietöne bewerkstelligen, etwa so:

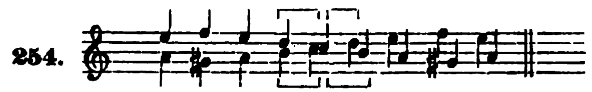
252.



Oder mit Milderung der herben Wechselnote *g* zu dem *gis* der Mittelstimme auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes etwa so:

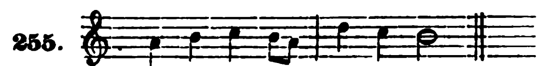


Die Theorie stellt für die Molltonart noch ein anderes Schema auf, nämlich das folgende, —



wo der Grundton mit der Quinte u. s. w. nachgeahmt wird. Allein das giebt keine strenge Nachahmung mehr, denn, wie die Klammern zeigen, wird aus dem Intervallenschritt der kleinen Sekunde *h–c* durch die Nachahmung in der Gegenbewegung eine grosse *d–c*, und umgekehrt.

Vermittelst der Anwendung harmonisch und modulatorisch ausgleichender Nebenstimmen liessen sich aber Nachahmungen in der strengen Gegenbewegung auch noch auf anderen Tonstufen ausführen. Das folgende Modell z. B. —



könnte als Engführung in der strengen Gegenbewegung mit der Oktave nachgeahmt werden; —



und in folgender näheren Engführung des Beispiels 251 —



tritt die Nachahmung des Tenor bei *a.* in der strengen Gegenbewegung des Diskant bei *b.* auf der grossen Sexte ein.

Je grösser die Schwierigkeiten sind, an denen sich der Kunstjünger übt, desto leichter wird er später seine wirklich künstlerischen Aufgaben lösen. Deshalb habe ich auch die Lehre von der strengen Nachahmung mit aufgenommen. Denn ein ästhetischer Grund dazu liegt nicht vor. Niemand kann solchen Nachahmungen die strenge Wiedergabe aller Intervalle anhören; wenn man es aber auch könnte, so wäre damit für die künstlerische Wirkung nichts gewonnen, wie Jeder empfinden wird, der eine freie Nachahmung in eine strenge verwandeln will.

Sechstes Kapitel.

Der doppelte Kontrapunkt.

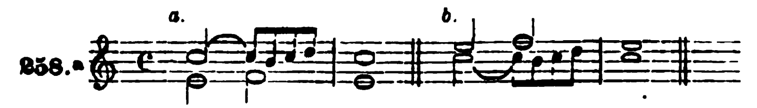
§ 181. Nach den bisher vorgetragenen Lehren können die schönsten einfachen Fugen gesetzt werden; doch kommt auch schon in solchen mitunter noch eine andere Kunst zur Anwendung, die des doppelten Kontrapunktes nämlich. Ausserdem sind ohne diesen andere Formen, wie z. B. die Doppelfuge, gar nicht zu verfertigen.

Die Entwickelung dieser Lehre ist nun unsere nächste Aufgabe.

§ 182. Wenn ein zweistimmiger Satz so versetzt werden kann, dass die obere Stimme zur unteren, die untere zur oberen wird, so entsteht eine Umkehrung desselben; ein der Umkehrung fähiger zweistimmiger Satz wird

doppelter Kontrapunkt

genannt.



Bei *a.* steht der ursprüngliche Satz, bei *b.* seine Umkehrung. Letztere ist dadurch entstanden, dass die Unterstimme des ersten Satzes (*a.*) im zweiten (*b.*) um eine Oktave höher versetzt ist, während die andere an ihrer Stelle bleibt. Weil die Umkehrung in dem Verhältniss einer Oktave geschieht, wird dieser Kontrapunkt der

doppelte Kontrapunkt in der Oktave

genannt.

Das veränderte Verhältniss der umgekehrten Intervalle im doppelten Kontrapunkt der Oktave stellt folgendes Zahlenschema vor:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Das soll heissen: die Oktave wird durch die Umkehrung zum Einklang, die Septime zur Sekunde, die Sexte zur Terz, u. s. w.

Die Versetzung beider Stimmen kann noch in mannichfaltig anderen Weisen geschehen, wie z. B.



Die bisherige Theorie machte über diese verschiedenen Notirungsweisen sehr weitläufige Erklärungen. Sie nannte eine davon die Hauptkomposition, die anderen alle die verschiedenen Umkehrungen derselben. Nahm sie den Satz *a.* als Hauptkomposition an, so perorirte sie also folgendermassen:

1) Die Umkehrung desselben bei *b.* hat sich dadurch gemacht, dass die Unterstimme eine Oktave hinauf versetzt worden, die Oberstimme an ihrer Stelle geblieben ist.

2) Bei *c.* ist die Oberstimme eine Oktave hinab getreten.

3) Bei *d.* wurde die Unterstimme eine Oktave höher, die Oberstimme zugleich eine Oktave tiefer gelegt.

4) In *e.* ist die Unterstimme eine Quarte hinauf, die Oberstimme eine Quinte hinab gesetzt.

Man ging in der gelehrten Auseinandersetzung noch weiter. Kann nicht jede der obigen Notirungen als der Hauptsatz angenommen werden? Gewiss. Da kommen wieder andere Erklärungen zum Vorschein. Ist z. B. *b.* der Hauptsatz, so ist *a.* eine Umkehrung desselben, welche durch Verlegung der Oberstimme eine Oktave tiefer entstanden; derselbe Satz *b.* ist auch so umzukehren, —



da ist die Unterstimme eine Oktave hinaufgerückt, die Oberstimme an ihrem Platze geblieben; oder so, —



wo die Unterstimme eine Quinte hinauf-, die Oberstimme zugleich eine Quarte hinabgelegt wurde; u. s. w.

Ich weiss von manchem Schüler, der den doppelten Kontrapunkt aus Lehrbüchern durch Selbststudium hat erlernen wollen, in welche Verwirrung ihn jene Erklärungen, namentlich die des Falles bei *e.*, versetzt haben.

Die folgende Darstellung wird hoffentlich jedem Jünger klar sein.

Die Umkehrung eines Satzes wird durch veränderte Intervalle charakterisirt. Nehmen wir nun *a.* als Hauptkomposition an, so sehen wir, dass Beispiel 259 und 260 keine Umkehrung jenes Satzes sind, sondern 259 nur eine Versetzung desselben in eine höhere Lage, 260 eine Transponirung nach *G* dur ist; in allen drei Gestaltungen erscheinen die gleichen Intervalle. Blicken wir auf die erste wirkliche Umkehrung des Satzes *a.* bei *b.*, und vergleichen damit *c.* und *d.*, so sind beide auch nur Versetzungen von *b.* in andere Lagen, und ist *e.* nur eine Transposition nach *F* dur.

Dasselbe Resultat ergiebt sich, wenn wir irgend eine andere der vorstehenden Gestaltungen als Hauptsatz annehmen. Hätte man *b.* zuerst als Hauptsatz hingeschrieben, so ist, wie schon bemerkt, *c.* und *d.* nur eine Darstellung dieses Hauptsatzes in anderen Lagen, *e.* in einer andern Tonart, denn die Intervalle bleiben dieselben; *a.* hingegen ist dann die wirkliche Umkehrung von *b.*, denn hier zeigen sich die veränderten Intervallenverhältnisse. Beispiel 259 ist aber dann wieder eine blosse Versetzung dieser Umkehrung in eine höhere Lage, 260 eine Transponirung derselben nach *G* dur. Hieraus ergiebt sich deutlich, dass es bei einem zweistimmigen Kontrapunkt in der Oktave in der That nur **eine** Hauptkomposition und von dieser nur **eine** wirkliche Umkehrung giebt, dass aber die Hauptkomposition wie die Umkehrung in allen möglichen anderen Lagen und in allen möglichen anderen Tonarten dargestellt werden kann.

Da bei der Umkehrung jedes Intervall ein anderes wird, so bedarf es kaum der Erwähnung, dass nicht jeder zweistimmige Satz der Umkehrung fähig ist, sondern nur der, welcher mit den umgekehrten Intervallen wieder eine gute zweistimmige Harmonie produzirt.

Man muss daher bei der Erfindung eines zweistimmigen Satzes, der im doppelten Kontrapunkt der Oktave benutzt werden soll, mancherlei Rücksichten auf das Intervallenverhältniss nehmen, in welches beide Melodien durch ihre Umkehrung gerathen.

Diese sind etwa folgendermassen zu artikuliren:

Oktave und Einklang.

§ 183. Da erstere in diesem Kontrapunkt durch Umkehrung zum Einklang, letzterer zur Oktave wird, so sind beide Intervalle als harmonisch leer im zweistimmigen Satze möglichst zu vermeiden. Ganz zu verbannen braucht man sie indessen nicht.

Sie sind am Anfang und Schluss eines solchen Satzes wohl zulässig.



Sie machen ferner eine gute Wirkung bei Vorhalten.



Dagegen würden sie, häufiger im Verfolg des Satzes angebracht, die Leerheit der Harmonie sehr fühlbar machen.



Die reine Quarte und Quinte.

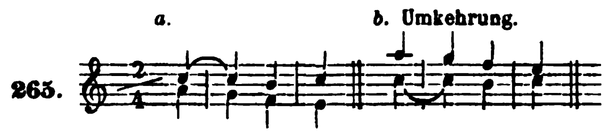
§ 184. Zwei reine Quarten und zwei reine Quinten dürfen vor allem im einfachen zweistimmigen Satze als harmonische Intervalle in gerader Bewegung nicht vorkommen, also natürlich auch nicht im umkehrungsfähigen, denn die Quarte wird in der Umkehrung zur Quinte und die Quinte zur Quarte.

Aber auch einzeln kann die reine Quinte nicht als Akkordton verwendet werden, eben weil sie in der Umkehrung zur reinen Quarte wird. Mit der Quarte fängt man ohnehin einen zweistimmigen Satz nicht an.



Der Satz *a.* wäre als einfacher Kontrapunkt zu brauchen, als doppelter Kontrapunkt nicht, wie die Umkehrung zeigt. Und *b.* als Hauptsatz betrachtet ist natürlich an sich nicht zulässig.

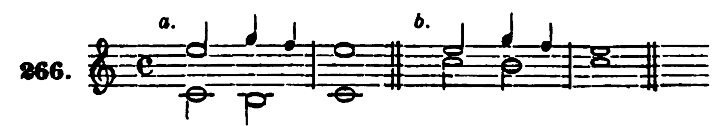
Dagegen wissen wir, dass eine Quarten- und Quintenfolge in Gestalten wie folgender Art, —



wo bei *a.* auf die reine eine übermässige Quarte, bei *b.* auf die reine eine verminderte Quinte folgt, wohl zulässig sind.

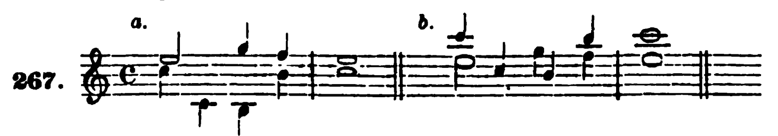
Umfang der Hauptkomposition.

§ 185. Man thut wohl, die Stimmen des Hauptsatzes nicht über eine Oktave auszudehnen. Legt man sie weiter auseinander, so kommt bei der Versetzung in die Oktave keine Umkehrung heraus.



Bei *b.* ist zwar die Unterstimme eine Oktave höher versetzt, aber umgekehrt sind beide Stimmen nicht, denn die Oberstimme bei *a.* ist es auch bei *b.* geblieben.

Auch nur ein theilweises Ueberschreiten des Oktavenumfangs ist unzulässig, —

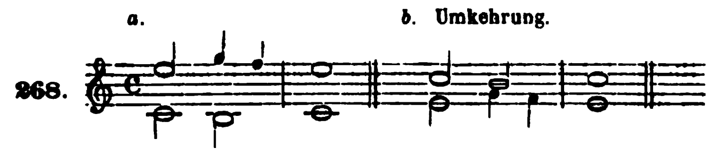


denn alsdann entsteht durch die Versetzung in die Oktave auch nur theilweise Umkehrung für's Ohr. Das erste und vierte Viertel des ersten Taktes, und der zweite Takt von *a.* sind bei *b.* umgekehrt, das zweite und dritte Viertel nicht, denn diese haben in beiden Gestaltungen dieselben Intervalle.

Deshalb soll man auch das Kreuzen der Stimmen beim Entwurf des Hauptsatzes durchaus vermeiden, weil bei der Versetzung in die Oktave die kreuzenden Intervalle keine Umkehrung hervorbringen, wie man an vorstehendem Beispiel sehen kann, wenn *b.* als Hauptsatz und *a.* als Umkehrung angenommen wird.

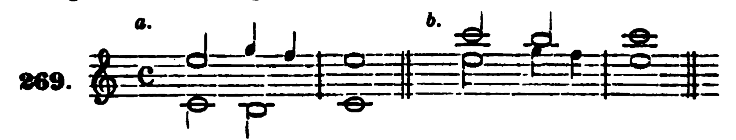
Hat der Komponist Grund, beide Stimmen dennoch weiter als eine Oktave auseinanderzulegen, so muss er in der Umkehrung entweder beide Stimmen, die eine um eine Oktave höher, die andere um eine Oktave tiefer legen, oder er muss die eine um eine Doppeloktave versetzen.

Für den ersten Fall dient folgende Versetzung bei *a.* in Beispiel 266 als Erläuterung.



Hier ist nicht allein die Unterstimme bei *a.* in *b.* eine Oktave h ö h e r, sondern auch die Oberstimme eine Oktave t i e f e r gelegt und dadurch die wirkliche Umkehrung bewirkt worden.

Für den zweiten Fall, *a.* in Beispiel 266, dient nachstehende Notirung als Erläuterung.



Hier ist die Unterstimme bei *a.* in *b.* um eine Doppeloktave erhöht und dadurch die wirkliche Umkehrung bewirkt worden.

Uebungen.

§ 186. Der Schüler kann sich die Uebungen in Erfindung doppelter Kontrapunkte ausserordentlich erleichtern, wenn er dazu stets d r e i Liniensysteme verwendet. Auf das mittlere setzt er die e i n e Melodie, auf das obere und untere die z w e i t e in Oktaven. Dadurch wird er in Stand gesetzt, das Umkehrungsverhältniss der beiden letzteren gegen die Mittelstimme gleich vor die Augen zu bekommen, welche Notirungsweise ihn der stäten Erinnerung an die Vorsichtsmassregeln bei der Anwendung der verschiedenen Intervalle überhebt. Der Vortheil dieses Verfahrens wird sich vorzüglich bei den anderen doppelten Kontrapunkten herausstellen, über welche die bisherigen Theorien einen so grossen Regelnschwall artikuliren, dass dem Anfänger angst und bange dabei werden muss.

Die Erfindung kann auf zweierlei Arten geschehen.

Erste Art.

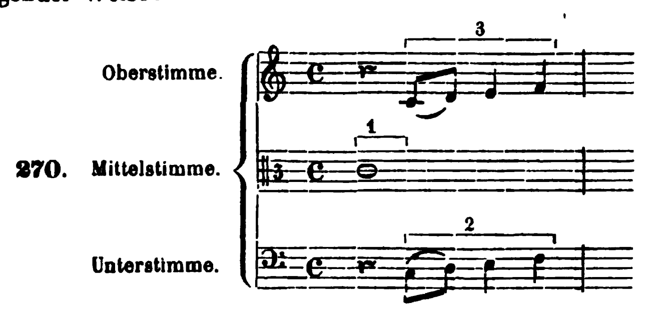
§ 187. Sie besteht in der t a k t w e i s e n N o t i r u n g beider Melodien in alle drei Stimmen zugleich.

Man setzt nämlich in die Mittelstimme das Anfangsmotiv der einen Melodie, fügt dann auf der untern Linie den Anfang der zweiten Melodie hinzu, und trägt diesen gleich auf die oberste Linie in die Oktave über.

Dabei ist nicht zu vergessen, dass dies nach den Gesetzen der Polyphonie geschehen soll, beide Melodien also rhythmisch verschie-

den zu gestalten sind. Aus Gründen, welche in dem künftigen Gebrauch des doppelten Kontrapunktes liegen und dort erklärt werden, lasse auch der Schüler beide Melodien nicht gleichzeitig, sondern die eine kurz nach der andern eintreten.

Hiernach beginnt man nun eine solche Erfindung etwa in folgender Weise:



Das Motiv in der Mittelstimme wird zuerst hingeschrieben; hierauf setzt man den Anfang der zweiten gegensätzlichen Melodie in die Unterstimme, wie hier unter der Klammer 2 geschehen; alsdann wird dieses Motiv eine Oktave höher in die Oberstimme übertragen. Dass man die gegensätzliche Melodie auch zuerst in die Oberstimme schreiben, und dieselbe dann eine Oktave tiefer in die Unterstimme bringen kann, versteht sich; das Resultat bleibt sich, wie man sieht, gleich.

Dies gethan, überlegt man zunächst, wie die begonnene Melodie in der Mittelstimme im nächsten Takte etwa weiter zu führen sei. Z. B. etwa so:

271. [Notenbeispiel]

Welchem Schüler sollte es auf seinem jetzigen Standpunkte schwer werden, den Gegensatz dazu entweder in der Oberstimme oder der Unterstimme zuerst dergestalt fortzuführen, dass die Noten, auch zugleich in die Oktave versetzt, eine gute zweistimmige Harmonie bilden? Er schreibt also etwa zu der vorstehenden Melodie in der andern Stimme hin —



und führt so beide Melodien Takt für Takt weiter bis an's vorgesteckte Ziel des Satzes, etwa wie hier geschehen.

273.



Zweite Art.

§ 188. Nach dieser wird die eine Melodie ganz auf die mittlere Linie, sodann die zweite taktweise in die obere und untere Stimme dazu gesetzt. Hierzu bedarf es keiner weiteren Anleitung.

Beide Uebungsweisen sind gleich fördersam. Hat der Schüler sie einige Zeit mit Sorgsamkeit betrieben, so wird er mit Vergnügen bemerken, dass er bei weiteren Gestaltungen des doppelten Kontrapunktes derselben mit der Feder nicht mehr bedarf. Die Umkehrungsfähigkeit der Sätze stellt sich seinem durch die vorigen Prozeduren geübten Geiste gleich und leicht in der Doppelgestalt vor.

Nebenstimmen dazu.

§ 189. Wenn vom doppelten Kontrapunkte gesprochen wird, so ist zunächst damit immer nur ein zweistimmiger und nach dem benannten Intervall umkehrungsfähiger Satz gemeint.

Als Uebung soll daher bei seiner Verfertigung darauf gesehen werden, dass der Hauptsatz wie dessen Umkehrung, auch zweistimmig bloss, eine relativ volle und befriedigende Harmonie hören lässt.

Unter allen doppelten Kontrapunkten, die wir in der Folge noch kennen lernen werden, ist keiner, der jene Bedingung so gut zu erfüllen im Stande ist, als der doppelte Kontrapunkt in der Oktave.

Es kommen nun, wie sich später bei gewissen polyphonen Formen zeigen wird, in der Praxis Fälle vor, wo der doppelte Kontrapunkt wirklich nur zweistimmig auftreten darf. Diese Fälle sind indessen selten. Weit öfter erscheinen solche Sätze mit anderen, mit Nebenstimmen zugleich verbunden.

Wo dies geschieht und geschehen darf, entsteht der Vortheil, dass man die Harmonie vollständiger darstellen, etwaige leere Stellen mit den noch fehlenden Akkordtönen ausfüllen kann. Dagegen passirt es aber auch dem noch Ungeübten leicht, den kontrapunkti-

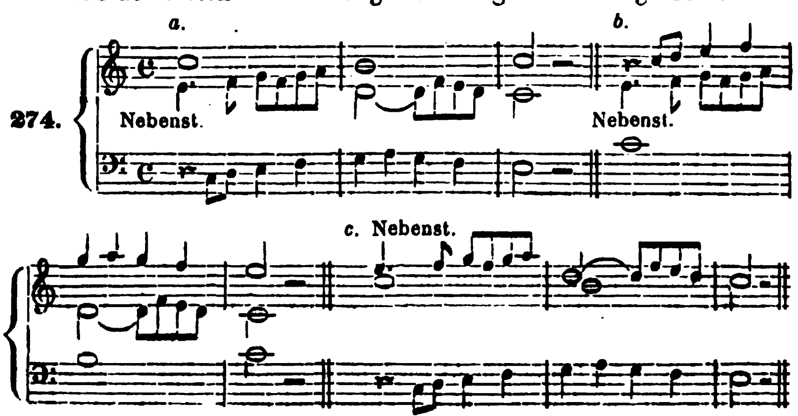
schen Hauptsatz oder seine Umkehrung durch Hinzufügung von Nebenstimmen mehr oder weniger zu verdecken, ja ganz unerkennbar zu machen.

Sehr zu empfehlen ist daher, von ausfüllenden Stimmen nicht mehr zu verwenden, als zur Idee des Bildes unumgänglich nöthig sind — es genügt fast immer nur eine dazu — und diese dann immer so zu gestalten, dass sie sich rhythmisch von dem Hauptsatz unterscheiden, ausserdem auch in einer Lage erscheinen, die der Erkennbarkeit beider Hauptstimmen keinen Eintrag thut. Vor allem sollen sie dieselben nicht kreuzen. Diese letzte Bedingung findet man allerdings oft und von den besten Meistern des fliessenden Stimmenganges wegen übertreten. Aber, wie schon mehrmals bemerkt, eben der fliessende Stimmengang wird dadurch zerstört. Denn es ist ein Unterschied zwischen fliessenden und ineinanderfliessenden Stimmen; die letzteren kann das Auge in der Partitur verfolgen, nicht aber das Ohr bei der Aufführung. Ich will indessen auch diese Maxime nicht unbedingt aussprechen. Es kommen Fälle vor, wo das Ueber- und Untereinandertreten der Stimmen nicht wohl zu vermeiden ist, in Singfugen z. B. Der relativ beschränkte Tonumfang der Singstimmen und das Gewebe der Polyphonie aus thematischen Motiven können wohl zuweilen zu jener Licenz zwingen. Man suche dann wenigstens die Kreuzung so kurz wie möglich zu machen, und die Klarheit des Satzes durch Beschränkung auf die wenigsten, nothwendigsten Stimmen zu erhalten.

Zweierlei Verwendungsweisen der Nebenstimmen.

§ 190. Die Nebenstimmen zu einem doppelten Kontrapunkte können entweder 1) als Ober- und Mittelstimmen, oder 2) eine als unterste, als Bassstimme verwendet werden.

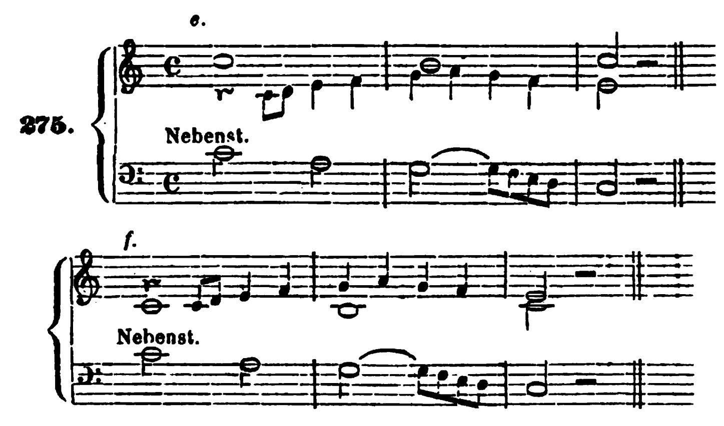
Von der ersten Verwendungsweise folgen hier einige Sätze.





Bei *a.* und *b.* liegt die Nebenstimme im Alt, bei *c.* und *d.* im Diskant. Die Umkehrung des Satzes *a.* zeigt sich bei *b.*; die Umkehrung des Satzes *c.* bei *d.*

Ein anderes Verhältniss entsteht durch die folgenden Begleitungen des obigen Kontrapunktes mit einer Nebenstimme.



Durch die Umkehrungen der Sätze *a.* und *c.* bei *b.* und *d.* in Beispiel 274 sind umgekehrte Akkorde hervorgebracht worden. Die Sätze *e.* und *f.*, Beispiel 275, obgleich in den Intervallen der Ober- und Mittelstimme versetzt, haben keine umgekehrten Akkorde, weil die Nebenstimme, der Bass, in beiden Sätzen derselbe bleibt.

Zu der letzteren Art gehören auch die folgenden mit zwei Nebenstimmen begleiteten Gestaltungen des obigen doppelten Kontrapunktes.





Bei *h.* ist zwar in den Mittelstimmen der Satz *g.* versetzt, aber der Bass bleibt auch hier zu beiden Sätzen derselbe, und es entsteht daher keine Umkehrung der Akkorde.

Hieraus ergiebt sich, dass eine eigentliche, wirkliche Umkehrung eines doppelten Kontrapunktes, deren Merkmal in umgekehrten Akkorden besteht, nur durch die Verlegung beider Melodien des doppelten Kontrapunktes wechselsweise in die unterste Stimme bewirkt werden kann. Die Versetzung der beiden kontrapunktischen Melodien in den anderen Stimmen bei gleichbleibendem Basse ist weniger eine Umkehrung, als vielmehr nur eine Lagenveränderung derselben, wie wir an folgenden Gestaltungen deutlich sehen.



Hier ist der Satz *a.* bei *b.*, *c.* und *d.* in den drei Oberstimmen immer versetzt, aber eine Umkehrung der Akkorde zeigt sich nirgends, weil der Bass überall an seiner Stelle und derselbe bleibt.

Man sieht aus der Vergleichung der verschiedenen bisher gezeigten doppelten Kontrapunkte, dass das Umkehrungsverhältniss zweier Melodien sich dem Ohr am klarsten im zweistimmigen Satze darstellt; sodann dreistimmig am fasslichsten, wenn die Nebenstimme in der Mittelstimme zutritt; mehr schon muss das Ohr aufmerken, wenn die Nebenmelodie von der Oberstimme ausgeführt wird. Schwerer zu unterscheiden sind die beiden Hauptmelodien und ihre Umkehrung, wenn zwei Füllstimmen hinzugefügt

sind, doch relativ am leichtesten zu fassen ist diese Erscheinung noch, wenn die beiden Hauptmelodien in den beiden äussersten Stimmen, der obersten und untersten, sich hören lassen, wie hier:

278.



Am schwersten sind die drei- und vierstimmigen Gestaltungen als doppelte Kontrapunkte zu erkennen, wenn die beiden Hauptmelodien in den Mittelstimmen liegen, und die unterste Stimme, der Bass, wie in den Beispielen 275 und 276 zu empfinden, an der nämlichen Stelle bleibt.

Diese Beobachtungen geben in Fällen, wo der doppelte Kontrapunkt als Ingredienz grösserer Kompositionen, die wir später kennen lernen werden, eintritt, gute Fingerzeige für die zweckmässigste Verwendung desselben.

Zwei andere doppelte Kontrapunkte.

§ 191. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave ist verhältnissmässig am leichtesten zu verfertigen, unter den oben angedeuteten Bedingungen auch am leichtesten zu erfassen, und wird darum am öftersten in den polyphonen Kunstformen verwendet. Nächst diesem werden auch noch zwei andere in künstlicheren Fugen und Kanons angebracht, die doppelten Kontrapunkte in der Dezime und Duodezime.

Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime.

§ 192. Wie im doppelten Kontrapunkte der Oktave die höhere Stimme eine Oktave tiefer, oder die tiefere Stimme eine Oktave höher versetzt wurde, so geschieht diese Umsetzung im gegenwärtigen Kontrapunkte eine Dezime tiefer oder höher.

Die dadurch entstehenden veränderten Intervallenverhältnisse stellt folgendes Schema vor:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Man sieht, dass in diesem Kontrapunkte Einklang, Terz, Oktave und Dezime die brauchbarsten harmonischen Intervalle sind, da sie in der Umkehrung wieder ebenso gute Intervalle produziren, indem der Einklang die Dezime, die Terz die Oktave, die Oktave die Terz, und die Dezime den Einklang bringt.

Die Regeln der alten Lehre zu Verhütung ungeeigneten Gebrauchs der Intervalle in Hinsicht auf die Umkehrung lauten etwa folgendermassen:

1) Zwei Terzen und zwei Sexten dürfen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen, denn aus jenen entstehen durch die Umkehrung Oktaven, aus diesen Quinten.

2) Die Quarte und Septime können als harmonische Intervalle in folgenden Weisen gebraucht werden.

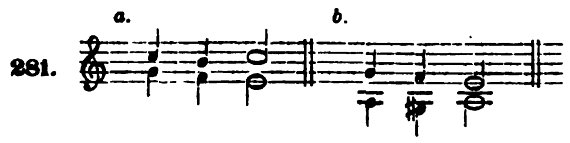


a., als Hauptkomposition betrachtet, zeigt den Gebrauch der Quarten, und *b.* alsdann die Entstehung der Septimen durch die Umkehrung in die Dezime. Nimmt man *b.* als Hauptkomposition an, so sieht man den Gebrauch der Septimen, und bei *a.*, welches alsdann die Umkehrung ist, die Entstehung der Quarten.

Zweistimmig sind beide Sätze harmonisch leer; durch Hinzufügung einer Nebenstimme können sie jedoch brauchbarer gestaltet werden. Z. B.



Auf eine reine Quarte kann eine übermässige, und auf eine kleine Septime eine verminderte folgen.



Den ersten Fall zeigt *a.* als Hauptkomposition, den andern *b.* als dessen Umkehrung in die Dezime. Betrachtet man *b.* als Haupt-

komposition und *a.* als Umkehrung, so zeigen sich beide Fälle wieder in umgekehrter Ordnung.

Durch eine Nebenstimme ist auch diesen beiden Sätzen ihre Leere zu benehmen.



In *a.* hat der Bass, in *b.* der Alt die Nebenstimme.

Die None und Sekunde sind etwa in folgenden Weisen anzubringen:



Ist die obere Klammer die Hauptkomposition, so sieht man in der Oberstimme, gegen die Mittelstimme gehalten, die Verwendung der None, und in der unteren Klammer die Sekunden, welche durch die Umkehrung entstanden. Der Gebrauch der Sekunden zeigt sich, wenn man die untere Klammer als die Hauptkomposition und die obere Klammer als Umkehrung annimmt*).

Die Milderung dieser Sätze durch Nebenstimmen mag der Schüler zur Uebung selbst versuchen.

*) Wenn ich öfters Beispiele aus Marpurg benutze, so sei hier ein- für allemal bemerkt, dass ich das nicht aus Bequemlichkeit, sondern deshalb thue, weil dieses Werk noch immer das umfassendste und gründlichste ist, weil der verdienstvolle Sechter es neuerdings herausgegeben und zwar mit mancher guten Berichtigung versehen, aber doch hie und da noch etwas übrig gelassen hat, das ich auf meine Weise weiter daran klar zu machen Gelegenheit finde. Auch von Dehn ist eine neue Ausgabe des Werkes geliefert worden, ohne jedwede eigene Zuthat jedoch. Da diesem Autor die tiefste Durchdringung aller kontrapunktischen Geheimnisse zugeschrieben wird, so dürften Manche daraus folgern wollen, dass Marpurg bis heute noch die unfehlbarste Autorität in der Fugenlehre u. s. w. sei, was freilich nicht ausnahmslos mehr der Fall ist.

Durch meine oben angegebene Methode der dreilinigen Notirung des Kontrapunktes mit der Hauptkomposition und Umkehrung zugleich, erleichtert sich der Schüler natürlich auch die Verfertigung dieses sowie aller anderen folgenden Kontrapunkte, weshalb wir sie bei allen Erfindungen der Art beibehalten wollen. Doch kommen bei diesem doppelten Kontrapunkte einige andere Umstände in Betracht, zu deren verständlicherer Erklärung ich vor der Hand die einfachere Notirung auf zwei Linien beibehalte.

Wichtigere Veränderungen bei diesem Kontrapunkte.

§ 193. Am doppelten Kontrapunkt in der Oktave war der Umstand, dass nur eine wirkliche Umkehrung damit vorzunehmen sei und dass alle anderen sogenannten Umkehrungen nur Versetzungen in andere Lagen und Transpositionen in andere Tonarten sind, leicht einzusehen. Auch gab die Umkehrung den Satz stets auf denselben Tonstufen, nur in die Oktave versetzt, wieder. Tonschritte, Tonart, Tongeschlecht blieben sich gleich.

An dem gegenwärtigen Kontrapunkte aber treten mehrfache Abweichungen ein, veränderte Grössen der Tonschritte (anstatt ganzer Töne z. B. halbe), stellenweise andere Tonart, anderes Tongeschlecht, unbestimmte, zwischen Dur und Moll schwankende Modulation u. s. w. Fassen wir folgenden zweistimmigen Satz als Hauptkomposition in's Auge.

284.



Dieser Hauptsatz nun ist in gewisser Hinsicht allerdings zweier Umkehrungen fähig, nämlich erstens, indem die Unterstimme an ihrem Platze bleibt, und die Oberstimme eine Dezime tiefer, unter jene gesetzt wird, wie hier, —

285.





und zweitens, indem die Oberstimme an ihrem Platze bleibt, und die Unterstimme eine Dezime **höher**, **über** jene gesetzt wird, wie hier:



Die beiden letzten Beispiele, 285 und 286, ergeben zwar hinsichtlich der Intervallenumkehrung dasselbe Resultat, wie es ja nach dem Zahlenschema gar nicht anders sein kann, da es von jedem Intervall eben nur **eine** Umkehrung aufzeigt. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet sind beide Beispiele einander gleich, und das eine davon, Nr. 286, nur die Transponirung des andern, Nr. 285, oder das von 285 des von 286.

Allein verschieden von den Versetzungen und Transpositionen der einen Umkehrung des Kontrapunktes in der Oktave sind die beiden Versetzungen des doppelten Kontrapunktes in der Dezime, Beispiel 285 und 286, mit der Hauptkomposition, Beispiel 284, doch in mehreren Punkten.

Betrachten wir den Hauptsatz, Beispiel 284, in modulatorischer Hinsicht, so erscheint die Tonart zweideutig. Der Anfang kündigt entschieden *G*dur an. Im dritten Takte tritt durch das *f* in der Oberstimme *C*dur auf; im vierten kehrt die Modulation durch das *fis* der Unterstimme wieder nach *G*dur zurück und bleibt darin.

Die Umkehrung in Beispiel 285 zeigt ein anderes modulatorisches Verhältniss. Da beginnt der Satz im ersten Takte mit *E*moll, geht im zweiten nach *C*dur, im vierten nach *G*dur über, bleibt darin, endet aber mit einem Trugschluss nach *E*moll.

Wieder ein anderes Verhältniss zeigt Beispiel 286. Da hält sich der ganze Satz von Anfang bis zu Ende entschieden in *G*dur.

Als eine wirkliche blosse Versetzung, bezüglich Transposition

der Umkehrung des Beispiels 286 würde sich nun aber das Beispiel 285 erweisen, wenn letzteres so notirt wäre:



Alsdann ist die letztere Gestaltung nichts als eine reine Versetzung der Umkehrung in Beispiel 286 aus *G* dur nach *E* dur.

Dass Hauptsatz und beide Umkehrungen auch im Kontrapunkte der Dezime derselben Haupttonart angehören können, zeigt folgendes Beispiel.



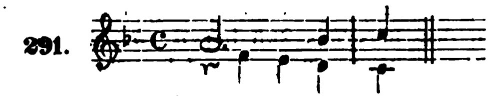
Zweite Umkehrung. Die Unterstimme eine Dezime hinauf.



Erläuterungen.

§ 194. Der wichtigste Unterschied zwischen dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave und dem in der Dezime besteht also darin, dass in jenem im Hauptsatz und dessen wirklicher Umkehrung beide Melodien immer auf denselben Tonstufen erscheinen, wenn auch in anderer Oktave; in diesem hingegen bei den Umkehrungen nur eine Melodie auf den ursprünglichen Stufen, die andere dagegen auf anderen Stufen eintritt, und dieses zwar in zweifacher Gestalt. Wird nämlich die untere Stimme über die obere gesetzt, so bleibt diese auf ihren ursprünglichen Tonstufen, und jene verändert sich im Dezimenverhältniss; setzt man hingegen die obere Stimme unter die untere, so bleibt die untere auf ihren Tonstufen und jene verändert sich im Dezimenverhältniss.

Nehmen wir den Anfang des Satzes von Beispiel 288 —



als Hauptsatz eines doppelten Kontrapunktes in der Oktave, so bringen alle Versetzungen desselben beide Stimmen auf keine anderen als die hier stehenden Tonstufen, wie folgendes Beispiel klar darthut.



Den Satz in Beispiel 291 aber als Hauptsatz eines doppelten Kontrapunktes in der Dezime genommen, kommt jede der beiden

Melodien bei den verschiedenen Versetzungen einmal auf anderen Tonstufen vor.



Umgestaltungen des Beispiels 291 als doppelter Kontrapunkt der Oktave in folgenden Weisen —



sind daher nichts als reine Transpositionen beider Stimmen des Hauptsatzes und seiner einen unveränderlichen Umkehrung in eine andere Tonart, nach *A* dur in *a.*, *b.*, *c.*; nach *G* dur in *d.*, *e.*, *f.*

Die obere Stimme nämlich von Beispiel 291 fängt mit der Terz, die untere mit der Tonika von *F* dur an, und dasselbe thun alle Umgestaltungen desselben nach dem doppelten Kontrapunkte in der Oktave in Beispiel 292. Und ebenso fangen die Stimmen in den Transpositionen des Beispiels 295 bei *a.*, *b.*, *c.* die eine mit der Tonika, die andere mit der Terz von *A* dur, bei *d.*, *e.*, *f.* die eine mit der Tonika, die andere mit der Terz von *G* dur an.

Hingegen tritt in dem doppelten Kontrapunkte der Dezime in den Beispielen 288, 289, 290 bei jeder Gestaltung jedesmal eine von den beiden Stimmen auf einer andern Stufe ein: in 288 die Oberstimme mit der Terz, die Unterstimme mit der Tonika von *F* dur; in 289 die Unterstimme, aber auch die Oberstimme mit der Tonika; in 290 die Unterstimme, aber auch die Oberstimme mit der Terz.

Ein anderer Unterschied zwischen dem doppelten Kontrapunkte in der Oktave und dem in der Dezime besteht darin, dass in ersterem beide Melodien nicht allein jederzeit auf denselben Stufen, sondern auch genau mit denselben Intervallenschritten erscheinen, sich stets melodisch ganz gleich bleiben, im doppelten Kontrapunkte der

Dezime dagegen in manchen Fällen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen bei einzelnen Intervallen angebracht werden müssen. So ist der Hauptsatz in der Marpurg'schen Notirung in Beispiel 288 ursprünglich so —



notirt; in der Umkehrung, die Beispiel 289 zu sehen, ist aber der Takt 8 der Oberstimme in der Versetzung nach der Unterdezime so geändert:



das zweite *g* im Bass sollte eigentlich *gis* sein, würde aber zu dem obern *g* übel klingen; ebenso ist in der zweiten Umgestaltung im achten Takte —



die zweite halbe Taktnote *h* oben in Beispiel 296 bei der Umgestaltung in Beispiel 290 in *b* verwandelt worden, aus gleichem Grunde des Uebelklangs.

Allerdings können auch im doppelten Kontrapunkt der Oktave bei der Umkehrung Intervallenschritte erhöht oder erniedrigt werden, wenn man z. B. die Umkehrung oder den Hauptsatz einmal anstatt in Dur in Moll, oder umgekehrt, hören lassen will, wie z. B.



Dann wird aber doch immer in der Umkehrung dasselbe Verhältniss der Hauptintervalle auf denselben Tonstufen festgehalten.

Da der Hauptsatz und dessen eine Umkehrung in der Tonart schwankend auftreten, durch Veränderung einzelner Intervalle beide aber auch einer bestimmten Tonart gemäss gebildet werden können,

so wird man im Allgemeinen die Gestaltungen der letztern Art bei der Anwendung in den Fugen den ersteren vorziehen. Doch kann wohl einmal, der Mannichfaltigkeit zu Liebe, eine unbestimmtere, zwischen mehreren Tonarten schwankende Modulation an ihrem Platze sein, wie wir ja dergleichen in den Bach'schen Fugen zuweilen bemerkt haben.

Die Regeln für diesen doppelten Kontrapunkt sind nur in Bezug auf seine zweistimmige Bildung gegeben. Will man ihn mit Nebenstimmen auftreten lassen, was eigentlich bei allen doppelten Kontrapunkten ausser dem in der Oktave nöthig wird, so kann manches frühere Verbot übertreten werden, und die Erfindung sich freier bewegen. Dies bedarf keiner besondern Auseinandersetzung.

Der Anfänger wird bei solchen Gestaltungen am zweckmässigsten verfahren, wenn er beide Melodien zuerst möglichst einfach, in blossen harmonischen Hauptnoten entwirft, und dabei zunächst die Gegenbewegung, natürlich nicht durchgängig aber doch vorherrschend, anzuwenden sucht. Dadurch wird die relativ mögliche Güte der harmonischen Bildung und Führung beider Stimmen am leichtesten erkannt. Alsdann ist die rhythmisch-polyphone Kontrastirung beider Melodien durch Rückungen, Bindungen, Durchgangs- und Wechselnoten und dergleichen Verzierungs- und Variirungsmittel mehr leicht zu bewerkstelligen. Folgendes Beispiel mag als Fingerzeig dazu dienen.



Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime.

§ 195. Das Schema dazu ist folgendes:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Anfangs- und Schlussnote.

Die beste Anfangs- und Schlussnote zu diesem Kontrapunkte ist die Terz oder Dezime, weil bei der Umkehrung die Dezime wieder zur Terz, die Terz zur Dezime wird. Ausser diesen Intervallen sind noch Quinte und Oktave am brauchbarsten. Zu allen anderen Intervallen werden eine Menge Vorsichtsregeln gegeben, die ich dem Schüler nun glaube ersparen zu dürfen. Die dreilinige Entwurfsweise zeigt ihm, was sich macht und nicht macht.

Hier ein Beispiel aus Marpurg.



Man sieht, dass die Hauptkomposition mit Recht in den beiden oberen Stimmen angenommen worden, denn sie giebt die bestimmte Tonart an, bleibt und schliesst darin.

Die hier gezeigte Umkehrung ist modulatorisch unvollkommener, denn sie schwankt zwischen *D* moll und *F* dur, und giebt einen steifen Trugschluss.

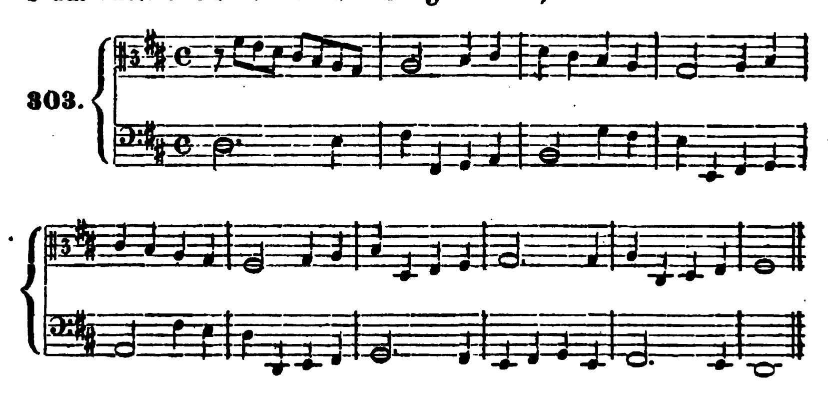
Harmonisch betrachtet ist dieser Satz in der bestmöglichsten Art gesetzt, in lauter Terzen und Dezimen beinahe, was in der Umkehrung dieselben Intervalle wiederbringt, also die beste zweistimmige Harmonie.

Hier steht die andere Versetzung:



Sie theilt in dieser Fassung das Schicksal der vorigen, hinsichtlich der schwankenden Modulation und des gezwungenen steifen Schlusses.

Beides wird vermieden, wenn man den Satz in *A* dur schreibt. Ebenso wäre die Umkehrung in Beispiel 301 durch die Notirung in *D* dur anstatt in *D* moll natürlicher geworden, wie hier zu sehen.

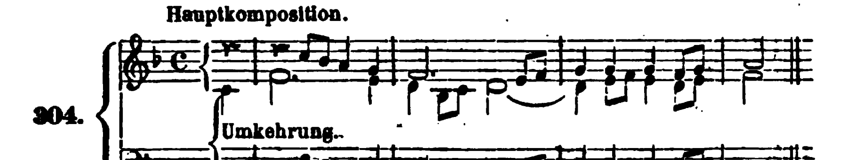


Hierdurch wären auch beide Umkehrungen der Hauptkomposition im Tongeschlecht, Dur, gleich geworden. Für unsere Anwendung solcher Kontrapunkte wollen wir uns dieser Freiheit bedienen, wie die Meister in der Praxis auch gethan haben.

Der Uebelstand bei diesen und vielen anderen in Marpurg aufgezeigten Beispielen liegt in den mechanischen abgenutzten Sequenzen. Damit ist die Erfindung freilich leicht gemacht! Der Schüler lege sich auch hier die Aufgabe vor, solche Sequenzen zu vermeiden, und seinen Erfindungen überhaupt eine freiere und unserer Zeit angemessenere Form zu verleihen. Die Aufgabe wird schwerer, aber nicht unlösbar, die Uebung dadurch auch nützli-

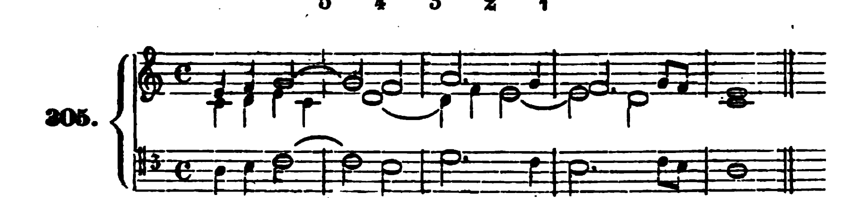
cher. Sequenzen bedürfen keiner Uebung; ein Modell ist leicht hingesetzt, und dann laufen ja jene von selber fort!

Hier eine schnell hingeworfene Gestaltung ohne Sequenzen.



Diesen Kontrapunkt kann man nun auch als doppelten Kontrapunkt in der Quinte behandeln, wenn man den Umfang dieses Intervalls in der Hauptkomposition nicht überschreitet. Das Schema lautet dann:

1	2	3	4	5
5	4	3	2	1



Anwendung des doppelten Kontrapunktes in der einfachen Fuge.

§ 196. Wir haben die Engführungen des Thema als einen besonderen Schmuck der einfachen Fuge erkannt.

Noch bedeutender wird dieser, wenn die Engführung sich zugleich umkehrungsfähig erweist, also im doppelten Kontrapunkt erfunden ist.

Ein herrliches Beispiel davon liefert die schon oft besprochene Fuge aus dem ersten Theile des »wohltemperirten Klaviers«.

Man betrachte folgende Auszüge aus derselben.





Das Beispiel *a*. enthält den Entwurf zu dieser Engführung im doppelten Kontrapunkte der Oktave, auf drei Linien mit Hauptsatz und Umkehrung.

Bei *b*. erscheint die Engführung in der Fuge zum ersten Mal, und also für diese als Hauptsatz.

Die darauf folgende Gestaltung *c*. ist die Umkehrung desselben, aber in die Tonart der Dominante transponirt.

Unter *d*. erscheint der Hauptsatz von *a*. wieder, aber in beiden Stimmen eine Oktave tiefer versetzt.

Bei *e*. Hauptsatz in seiner ursprünglichen Gestalt wie unter *a*., mit Taktverrückung.

Das Beispiel *f.* endlich zeigt die Wiederholung der Umkehrung unter *a.* und *c.*, diesmal nach *A* transponirt.

An letzterer bemerken wir, dass die Melodie der Unterstimme zwischen Dur und Moll wechselt, die der Oberstimme dagegen *E*moll festhält, einen Fall also jener freieren Behandlung der Intervallenschritte, deren wir in § 194 gedachten.

Ausser den Annehmlichkeiten, welche die Umkehrungsfähigkeit der Sätze für die Engführungen bietet, können diese Vortheile auch den Zwischenspielen in mannichfaltigen Fällen zu Gute kommen. Letztere, da sie auch thematisch behandelt werden, müssen natürlich an Mannichfaltigkeit gewinnen, wenn sie theilweise in Umkehrungen wiedererscheinen können.

Gleich ein Beispiel dazu ist in unserer ersten *D*moll Fuge von S. Bach zu finden.

Von Takt 16, die zweite Hälfte, bis Takt 20 windet sich zwischen Diskant und Tenor eine kanonische Nachahmung hin.

Dieselbe erscheint wieder im dritten Zwischenspiel zwischen Alt und Bass, aber umgekehrt nach dem doppelten Kontrapunkte der Oktave.

307.



Da der Hauptsatz *A.* den Umfang einer Oktave überschreitet, so sind in der Umkehrung bei *B.* beide Melodien, die obere eine Oktave tiefer, die untere eine Oktave höher, versetzt worden.

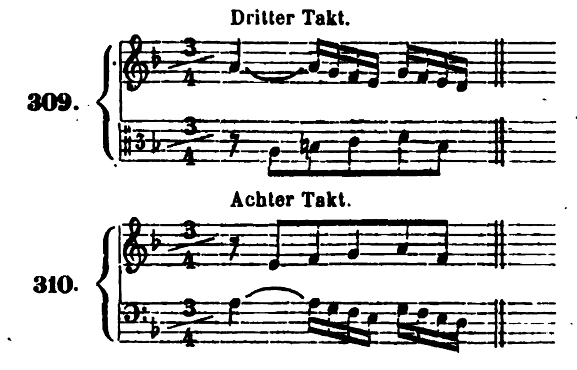
Ferner wissen wir, dass kleine Nachahmungen in den Gegensätzen zum Thema der Polyphonie grossen Reiz verleihen. Es giebt immer Gelegenheit zur Mannichfaltigkeit, wenn auch solche kleinere Nachahmungen der Umkehrung fähig sind.

Contrapunctus II in Bach's »Kunst der Fuge« ist, wie schon gezeigt, sehr reich an Nebennachahmungen, davon einige auch der Umkehrung im doppelten Kontrapunkt der Oktave fähig sind, wie z. B.:



wo die beiden unteren Stimmen von *a.* bei *b.* im doppelten Kontrapunkt der Oktave umgekehrt erscheinen.

Auch andere Kontrapunkte kommen zuweilen in einfachen Fugen schon zur Anwendung. Der dritte Takt der *D*moll Fuge Nr. VI im zweiten Theile des »wohltemperirten Klaviers« z. B. ist im achten Takte nach dem doppelten Kontrapunkte der Duodezime umgekehrt.



Der doppelte Kontrapunkt der Oktave drei- und vierstimmig gemacht.

§ 197. Wenn in der Hauptkomposition eines zweistimmigen doppelten Kontrapunktes in der Oktave nur Terz, Sexte und Oktave wechselsweise als harmonische Intervalle erscheinen, Terzen- und Sextenfolgen unmittelbar nach einander vermieden werden (Quinten und Oktaven sind ohnehin verboten), Dissonanzen nur als Durch-

gänge angebracht, und nur die Seiten- und Gegenbewegung benutzt werden, so ist eine solche Komposition leicht drei- und vierstimmig zu machen.

Dreistimmig wird sie, wenn man entweder der Ober- oder der Unterstimme

eine Terz oberwärts

zufügt; vierstimmig wird sie, indem man jeder der beiden Stimmen die obere Terz beigiebt.

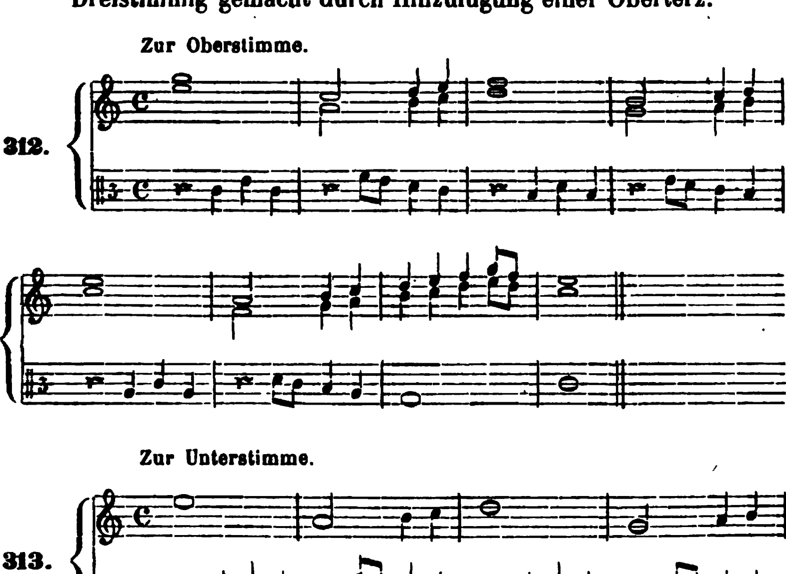
Beispiel aus Marpurg.

Hauptsatz.



Dreistimmig gemacht durch Hinzufügung einer Oberterz.

Zur Oberstimme.



Zur Unterstimme.

313.



In der Umkehrung zur Oberstimme.

314.



In der Umkehrung zur Unterstimme.

315.



Vierstimmig.

Hauptsatz.

316.





Diese Sätze alle können durch andere Lagen der Intervalle noch sehr mannichfaltig dargestellt werden. Hier einige Anfänge davon als Beispiel:





Dass manche der dreistimmigen Gestaltungen namentlich harmonisch weniger angenehm, andere besser klingen, und bei etwaigem Gebrauche danach auszuwählen sind, versteht sich von selbst.

Dieses Beispiel wurde gewählt, um zu zeigen, wie leicht es sich die Alten mit manchen kontrapunktischen Künsten gemacht haben. Es ist eine mechanisch fortgeführte Sequenz der zwei ersten Takte.

Schon in seiner ersten, zweistimmigen Erscheinung macht es den Eindruck des Monotonen und Mechanischen.

Nun denke man sich dasselbe nur einige Mal drei- und vierstimmig wiederholt, so würde es trotz der dabei benutzten Veränderungen unausstehlich werden.

Solche Arten von Sequenzen sind also bei den Uebungen zu vermeiden. Man muss auch ihnen das Ansehen freier, ungezwungener Wesen ertheilen.

Das folgende Beispiel von Albrechtsberger ist besser.



Dreistimmig.

Hauptsatz. Hinzugefügte Terz in der Oberstimme.



Hinzugefügte Terz in der Unterstimme.

323.



Eine hübsche Gestaltung giebt die folgende Lage.

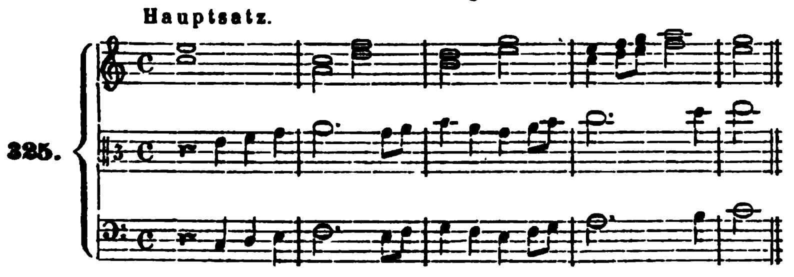
324.



Vierstimmig.

Hauptsatz.

325.



Der Schüler möge zur Uebung weitere drei- und vierstimmige Bildungen sowohl des Hauptsatzes wie der Umkehrung desselben aufsuchen.

Die Darstellung eines zweistimmigen Kontrapunktes in dreistimmiger oder vierstimmiger Gestalt, durch hinzugefügte Terzen in gleicher Notengeltung, hat, wenn man den Begriff der Polyphonie festhält, keinen besondern Werth. Denn der durchgängig gleichbleibende Rhythmus der in Terzen hinzugefügten Nebenstimme vermannichfaltigt die Polyphonie, d. h. die selbstständig sich bewegenden Melodien, nicht. Ich meine daher, dass diese Vermannichfaltigungsweise in der Instrumentalfuge, selbst mit anderen künstlichen Kombinationen verbunden, wie sie in der Bach'schen Anwendung erscheint, keinen ästhetischen Eindruck bewirken könne. Es scheint in solchen Fällen immer, als sei dem Komponisten eingefallen, was die Theorie unter gewissen Bedingungen aus gewissen Sätzen zu machen ihn gelehrt habe, und er gelegentlich zu zeigen doch auch nicht unterlassen wolle. Es ist auch hier das Handwerksmässige und Mechanische, was sich zu sehr hervordrängt.

Allein wir sind ja nicht gezwungen, diese Gestaltungsweise von so zweifelhafter Wirkung in der Instrumentalfuge auftreten zu lassen. Am andern Orte und zu anderm Zwecke kann sie dagegen in der That zu einem ästhetisch wirksamen Mittel erhoben werden.

In Ensemble-Sätzen, Quartetten, oder Chören des Oratoriums und der Oper z. B. dürfte es, bei schicklichen Gelegenheiten, von Situation und Charakter hervorgerufen, die beste Wirkung machen, und mancher hohlen Phrase den Rang ablaufen, wie denn überhaupt die polyphone Kunst, die doch auch in solchen Sätzen wenigstens in zwei Stimmen auftritt, gerade in diesen Gattungen der Musik dem Komponisten von Talent, wenn er diese künstlicheren Setzweisen in seiner Gewalt hat, von entschiedenem Nutzen ist und seinem Ausdruck Wahrheit und künstlerisch erhöhten Werth zu verleihen vermag. Die Mozart'schen Opern und Kirchenkompositionen liefern Beweise genug dafür, wenn auch sonst keine weiteren Gründe dafür anzugeben wären. Solche aber sind nicht schwer aufzufinden.

Man denke sich, um nur ein Beispiel anzuführen, vier Personen, die, gespalten in zwei Parteien, zwei gegensätzliche Meinungen und damit verknüpfte Gefühle auszudrücken durch eine schickliche Situation sich angetrieben fühlen. Von jeder Partei eine Person nun, lebhafter in ihrer Gefühls-, kecker in ihrer Handlungsweise, lassen ihr bewegtes Innere gleich rücksichtslos ausströmen, während die beiden anderen, jeder zwar seines Partners Meinung und Gefühl theilend, aber behutsamerer Natur, mit der Offenbarung ihres Inneren noch zurückhalten. Jenes keckere Paar beginnt daher den Streit allein, als Duett. Allgemach werden die beiden noch Schweigenden aber auch wärmer, der Muth ihrer Vorkämpfer steckt sie an, sie fallen mit Terzen ein, und ein Viergesang der obigen Art, in zwei Doppelmelodien, springt auf die natürlichste Weise hervor.

Siebentes Kapitel.

Die Doppelfuge.

§ 198. Die Doppelfuge wird über zwei Themata gearbeitet. Es sind vielfache Behandlungsweisen derselben möglich. Die vier folgenden Arten sind die gebräuchlichsten.

Erste Art.

§ 199. Sie führt mit dem Beginn der Fuge beide Themata zugleich vor. Wir bezeichnen dieselben mit Thema I, Thema II. Man nennt ersteres auch Hauptsubjekt, letzteres Contrasubjekt.

Zweite Art.

Das Hauptthema tritt, wie bei der einfachen Fuge, allein auf, das zweite an der Stelle, wo bei jener der erste Gegensatz (zur ersten Nachahmung) hinzutrat.

Dritte Art.

In dieser wird das Hauptthema erst allein durch einige Nachahmungen geführt; dann tritt das zweite ebenso mit einigen Nachahmungen für sich auf. Alsdann erst werden beide Themata zusammengebracht und gemeinschaftlich durch die Fuge weiter geführt.

Vierte Art.

Diese besteht eigentlich aus zwei getrennten Fugen, welche die Alten mit *Pars* I und II bezeichneten. *Pars* I ist eine vollständige einfache Fuge für sich. *Pars* II fängt ebenfalls wie eine einfache Fuge mit einem zweiten Thema an. Nach einigen Nachahmungen aber tritt zu diesem zweiten Thema das aus der ersten Fuge hinzu, und von da an gehen beide als Doppelfuge weiter und zu Ende. Man sieht, dass diese vierte Art nur eine breitere und in zwei Theile förmlich getrennte Form der dritten Art ist.

Vorbemerkungen.

1) Beide Themata sollen rhythmisch verschieden sein, damit sie in allen im Verlauf des Tonstückes erscheinenden Kombinationen leicht wieder erkannt werden können.

2) Man lässt das eine Thema gern etwas später als das andere eintreten, um das gegensätzliche Wesen beider in noch helleres Licht zu stellen.

3) Da die Themata bald über, bald unter einander auftreten müssen, weil sonst die Nachahmungen beider sehr beschränkt in den Stimmenordnungen sein würden, so müssen sie wenigstens nach einer Art des doppelten Kontrapunktes erfunden werden. Besser noch ist es, wenn sie nach mehr als einem Kontrapunkte umkehrungsfähig sind, weil dadurch mannichfaltigere, namentlich auch harmonische und modulatorische Kombinationen entstehen.

4) Die Sätze brauchen nicht in jeder Nachahmung beide zu erscheinen. Es kann zuweilen nur das eine oder das andere Thema allein auftreten, bevor man sie wieder vereint.

Eins der besten Muster von der ersten Art der Doppelfuge bietet das Mozart'sche Requiem dar. Diese wollen wir nun zunächst betrachten und erklären.

Doppelfuge aus Mozart's Requiem.




4
5
6
N. I. Th. 1.
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -
- - - i - son,
Th. 2.
Christe e - le - - -
- - i - son, e - le - i - son, Ky - ri-
7
8
9
- - - - - i - son, e - le - i-son, e-le -
N. II. Th. 1.
Ky - ri - e e - le - i - son, e-
- - - - - - i - son, e - le - i - son,
Th. 2.
e e - le - i - son, e - le - i - son, Christe e - le - -
10
11
12
Th. 2.
- i - son, e - le - - i-son, Christe e-
le - - - - i - son, e - le - i - son,
N. III. Th. 1.
Ky - ri - e e - le - i-
- - - - - i - son, e-



13
14
15
Zw. a.
le - - - - - - - i-
e - le - i - son, e - le-i - son, e -
son, e - le - - - - - -
le - - i - son, e - le - i-son, e - le-i - son,
16
17
18
N. IV. Th. 1.
son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - -
le - - - i - son, Ky - ri - e e-lei-son, e-lei-son,
- - - i-son, e - le - - i - son,
Th. 2.
e - le - i - son, Christe e - le - - - - -
19
20
21
Th. 2.
- - - - i - son, Christe e - le -
e - le - - i - son, Christe e - le -
N. V. Th. 1.
Ky - ri - e e - le - i - son, e-
- - - - - - - i - son,


22
23
24
i - son,
Th. 2.
- i-son,
Christe e-
le
i-
N. VI. Th. 1.
Ky - ri - e e - le - i-
25
26
27
N. VII. Th. 1.
Ky - ri-
Zw. b.
le
i-
son, e-le
i-
son, e - le -
- i-
28
29
30
e e - le - i - son, e-le - i-
son, e-le-i-son, e-le - i - son,
Th. 2.
Th. 2.
son, Christe e - le - i - son, Christe e-
N. VIII. Th. 1. Engführung.
son, e-le-i-son, Ky - ri - e e - le - i-


31
32
33
son, e - le - i - son, e - le - i - son,
N. IX. Th. 1.
Ky - ri - e e - le - i-
le - - - i - son, e - le - i - son,
Zw. c.
Th. 2.
son, e - le - - i - son,
Christe e-
34
35
36
Th. 2.
e - le - i - son,
Christe e-
Th. 2.
son,
Christe e - le - - - i-
Engführung. Th. 2.
Christe e - le - - i - son, e - le - i-
le - - i - son, e - le - i - son,
37
38
39
le - - i - son, e - le - i - son,
son, e - le - i - son, Ky-ri-e e - lei - son, e - le -
son, e - le - i - son, Ky-ri-e, Ky - ri - e e - le - i-
Th. 2.
N. X. Th. 1.
Christe e - le - - i - son, Ky-ri-e e-


40
41
42
Th. 2.
Christe e - le - - - - - i - son, e-
- i-son, e - lei - son, Ky - ri-e e-
son, Ky - ri-e e-le-i-son, e - le - - - i - son, e-
Zw. d.
le - i-son, e - le - - i - son, e-
43
44
Engführung.
45
Th. 2.
le - i-son, e-le-i - son, Christe e-
N. XI. Th. 1.
le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i-
le - i-son, e-le-i-son, e - le - - i - son, e-
Th. 2.
le - i-son, Christe e - le - - i-
46
47
Th. 2.
le - - - i - son, Chri - ste e -
Th. 2.
son, Chri - ste e - le - - - i-
le - i - son, e - le - i - son, e - le - i-
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e-



Erläuterungen.

Disposition.

§ 200. Um die Ordnung und Folge beider Thema-Eintritte und deren Nachahmungen leicht übersehen und verfolgen zu können, bezeichnen wir das Hauptthema mit Th. 1, das Gegenthema mit Th. 2. Wo beide zusammen auftreten, was fast immer geschieht, gelten sie für eine Nachahmung.

Disposition der Mozart'schen Doppelfuge.

Thema: Tonika. Th. 1: Bass, Th. 2: Alt.
Erste Nachahmung: Dominante. Th. 1: Diskant, Th. 2: Tenor.
Zweite Nachahmung: Tonika. Th. 1: Alt, Th. 2: Bass.
Dritte Nachahmung: Dominante. Th. 1: Tenor, Th. 2: Diskant.

Zwischenspiel *a.*: anderthalb Takte — leitet die Modulation von *A* moll nach *F* dur.

Vierte Nachahmung: Kleine Oberterz, *F* dur. Th. 1: Diskant, Th. 2: Bass.

Fünfte Nachahmung: Oberquarte, *G* moll. Th. 1: Tenor, Th. 2: Diskant.

Sechste Nachahmung: Grosse Untersekunde, *C* moll. Th. 1: Bass, Th. 2: Alt.

Zwischenspiel *b.*: halber Takt.

Siebente Nachahmung: Obersexte, *B* dur. Th. 1: Diskant, Th. 2: Tenor.

Achte Nachahmung: *B* dur. Th. 1: Bass, Th. 2: Tenor. Engführung mit dem vorhergehenden ersten Thema.

Zwischenspiel *c.*: halber Takt.

Neunte Nachahmung: *F* moll. Th. 1: Alt, Th. 2: Bass, Th. 2: Tenor, Th. 2: Alt, Th. 2: Diskant, Th. 2: Bass. Kann als Engführung des zweiten Thema oder auch als Zwischenspiel betrachtet werden.

Zehnte Nachahmung: Tonika, *D* moll. Th. 1: Bass, Th. 2: Diskant.

Zwischenspiel *d.*: zwei halbe Takte.

Elfte Nachahmung: Tonika. Th. 1: Alt, Th. 2: Bass. Engführung des zweiten Thema, oder auch zwischenspielartig als zum Schluss gehörend.

Schluss.

Wiederkehr.

§ 201. Indem zwei Stimmen zugleich mit erstem und zweitem Thema eintreten, können in einer vierstimmigen Doppelfuge die Eintritte der Nachahmungen nicht so mannichfaltig wie in einer einfachen Fuge wechseln. Die unbedingte Verschiedenheit der Nachahmungseintritte, welche in der einfachen Fuge bis zur dritten Nachahmung inclusive beobachtet werden kann, ist in der vierstimmigen Doppelfuge schon mit der ersten Nachahmung erschöpft.

Sie stellt sich in der Mozart'schen Doppelfuge in folgender Ordnung vor:

Bass, Alt, Diskant, Tenor. Bass und Diskant haben das erste, Alt und Tenor das zweite Thema.

In jeder folgenden Nachahmung müssen demnach Wiederholungen der Stimmeneintritte vorkommen.

Die zweite Nachahmung ist dem Alt und Bass zugetheilt; hier wird also schon die Disposition des Anfangs wiederholt. Die Verschiedenheit besteht aber in folgenden Momenten: die Ordnung ist umgekehrt, dort begann der Bass mit dem ersten, folgte der Alt mit

dem zweiten Thema; hier beginnt der Alt mit dem ersten, folgt der Bass mit dem zweiten Thema.

Die dritte Nachahmung wiederholt die Stimmordnung der ersten Nachahmung: Diskant, Tenor; der Unterschied besteht aber darin, dass dort der Diskant das erste, der Tenor das zweite Thema brachte, hier, in der dritten Nachahmung, der Tenor das erste, der Diskant das zweite Thema vorträgt.

Wir können hier gleich den Hauptgrundsatz für die Stimmordnung der Eintritte aussprechen. Es ist derselbe wie für die einfache Fuge, nämlich:

a) Vermeidung desselben Thema zweimal hinter einander in derselben Stimme;

b) Vermeidung ganz gleicher Stimmordnung mit beiden Thematen in der nächsten Nachahmung;

c) gleiche Arten derselben weiter auseinanderlegen.

Eine Beschränkung der möglichen Abwechslung der Eintritte liegt, namentlich bei Singfugen, in dem verschiedenen Umfang der Stimmen.

Muss man schon bei der einfachen Fuge diese Rücksichten nehmen, um keine Nachahmung in eine unangemessene Lage zu bringen, so ist dies noch weit mehr in der Doppelfuge der Fall, wo man diese Rücksicht immer auf das Verhältniss und den Umfang zweier Stimmen zugleich zu nehmen hat.

Mozart, wie in allen technischen Bedingungen äusserst gewandt, hat auch in dieser Hinsicht in vorstehender Fuge Ausserordentliches geleistet. Dennoch erscheint vom 40. Takte an das zweite Thema im Diskant in einer so hohen Lage, dass man diese, besonders wenn man nicht vergisst, dass sie für den Chor bestimmt ist, nicht gerade für sehr angemessen erklären kann. Mehrere oder viele Diskantisten, die jene hohe Stelle mit Leichtigkeit singen könnten, finden sich schwerlich in irgend einem Chor beisammen, und der Vortrag derselben wird daher wohl immer mehr oder weniger gezwungen und unvollkommen herauskommen. — Kaum werden aber solche kleine Schwächen in irgend einem Werke der Art ganz zu vermeiden sein. Bei Singfugen ist die einzige Vorsichtsmassregel dahin zu formuliren, dass man beiden Thematen einen möglichst geringen Umfang giebt und sie in solche Lagen bringt, wo sie für alle vier Stimmen leicht ausführbar werden. Aber es stellen sich, bei Doppelfugen namentlich, Umstände ein, welche diese Vorsicht für die ganze Fuge theils unmöglich, theils sehr schwierig machen; darunter gehören, dass die beiden Themata, der Umkehrungen wegen, wenigstens eine Oktave auseinanderliegen müssen, und ferner, dass dieselben, so zweckmässig auch die erste Berechnung für die Hauptkomposition, d. h. für den Anfang der Fuge, sein mag, durch Versetzung dieser in andere

Tonleitern doch in höhere oder tiefere Lagen gebracht werden, welche sich nicht mehr so gut für den leichten Vortrag eignen als die ursprüngliche Erfindung.

Auch die oben artikulirten Grundsätze sind in Doppelfugen schon nicht unbedingt, ohne Ausnahme durchzuführen, sind wenigstens in vorstehender Fuge nicht durchweg beobachtet.

So erscheinen beide Themata von Takt 16 bis 23 in derselben Stimme, dem Diskant, hinter einander. Doch ist die Abwechslung schon durch Thema 1 und 2 da, und damit kann man zufrieden sein. Zu einer unmittelbaren Wiederholung desselben einen Thema in derselben Stimme ist man überall nicht gezwungen. Zwar erscheint eine solche auch in dieser Fuge, indem der Tenor das erste Thema zweimal bringt, das erste Mal von Takt 11 an, das zweite Mal von Takt 20 an; allein dazwischen tritt das Thema in anderen Stimmen ein, während der Tenor als blosser Gegensatz fortarbeitet, dann pausirt, so dass man die gleiche Stimmfolge mit dem gleichen Thema wohl nicht wahrnehmen wird.

Taktverrückung.

§ 202. Man weiss, dass alle zusammengesetzten Taktarten in ihrem Perioden- und Satzbau als einfache gerechnet werden können, und von dem Gefühl als solche auch willig aufgenommen werden.

Wenn wir diese Operation mit dem Mozart'schen Thema vornehmen, es nach dem $^2/_4$ betrachten, so sehen wir, dass anstatt eines in der Hälfte des vierten Taktes eintretenden abgeschlossenen Satzes des ersten Thema eine siebentaktige Periode daraus wird, wie wir sie aus der Entwickelung der modernen Konstruktionsformen der Periode häufig zu zeigen hatten, wo nämlich der Schlussfall in den achten Takt für die vorige Periode noch als achter, als Schlusstakt zählt, zugleich aber auch als erster, als Anfangstakt der neuen Periode sich dem Gefühl bemerkbar macht.

Durch die Notirungsweise im $^4/_4$ Takt entsteht nun in vorliegender Fuge der öftere Wechsel des Eintritts des ersten Thema, bald am Anfang, bald in der Mitte des Taktes, und in Folge davon auch dieselbe Veränderung im Eintritt des zweiten Thema.

Engführungen.

§ 203. Von Takt 29 an beginnt eine Engführung mit beiden Thematen zugleich, die wir deshalb eine doppelte nennen wollen. Zu dem ersten Thema im Diskant tritt nämlich in der zweiten Hälfte des 29. Taktes das erste Thema im Bass, und eben dieser Bass bildet auch zu dem zweiten Thema im Tenor eine Engführung.

Doch ist von beiden nur das erste Thema im Diskant ziemlich, nicht ganz vollständig zu Ende geführt. Denn es weicht im letzten

Motivgliede (zweite Hälfte des 30. Taktes) zwar nicht rhythmisch, aber tonisch ab. Die Nachahmung desselben, mit welcher der Bass in der zweiten Hälfte des 29. Taktes eintritt, bricht noch um ein Motivglied, also um einen ganzen Takt früher ab.

Das zweite Thema ist noch freier behandelt. Es tritt zuerst in richtiger Entfernung (in der Umkehrung der Duodezime, Takt 28, Tenor) ein, aber nur mit der ersten Hälfte, erscheint darauf in derselben Stimme (Takt 30) zu dem ersten Thema im Bass, doch auch hier wieder unvollständig.

Die neunte Nachahmung bringt das erste Thema auch nur zur Hälfte (Alt, Takt 32 ff.), zu welchem die erste Hälfte des zweiten Thema wieder in der Umkehrung der Duodezime im Basse tritt; von da an wird diese erste Hälfte des zweiten Thema allein in einer Engführung, aber nur der erste Theil, im Tenor, dann im Alt, dann im Diskant, darauf noch einmal im Bass durchgeführt. Auch die weiteren Nachahmungen beider Themata werden nach dem Ende zu jedesmal freier, etwas geändert vorgeführt, wie der Schüler selbst weiter nachsehen mag.

Welche schönen polyphonen Kombinationen nun durch diese freieren Bildungen, beziehentlich abgekürzten Themata entstehen, ist leicht zu sehen.

Die Zwischenspiele.

§ 204. In vielen Fugen wird den Zwischenspielen eine fast ebenso grosse Rolle als den Nachahmungen selbst übertragen, namentlich wo einzelne Theile des oder der Themata selbst als Stoff verarbeitet sind. Ich werde später meine Ansicht über diese Behandlungsweise aussprechen. In Mozart's Doppelfuge treten die Zwischenspiele sehr in den Hintergrund. Das erste ist nur 1½, das zweite nur einen halben, das dritte ebenfalls nur einen halben Takt, das letzte nur einen Takt (zwei halbe Takte) lang. Sie zeigen, obwohl polyphon und zum Theil aus thematischen Motiven gebildet, doch keinen selbstständigen Charakter, sondern dienen hauptsächlich zur modulatorischen Vermittelung der Nachahmungseintritte. Diese, die Nachahmungen, folgen sich fast stets auf dem Fusse. Dies giebt der Form eine grosse Fülle, ohne sie ungebührlich auszudehnen. In nur 52 Takten ist das reiche und mannichfaltig kombinirte Leben der zwei Themata entwickelt.

Die Nebenstimmen.

§ 205. Obgleich die Fuge mit Orchesterbegleitung gesetzt ist, dienen die Instrumentalstimmen doch theils nur als Verstärkung der Chorstimmen, theils als harmoniefüllende Nebenstimmen. Neue, den polyphonen Satz vermehrende Motive enthalten sie nicht. Daher

konnte der polyphone Inhalt in vierstimmiger Notirung dargestellt und dadurch Raum gespart werden.

Da nun in der Doppelfuge meistentheils beide Themata zusammen auftreten, so bleiben nur zwei Stimmen zur Gegenharmonie übrig.

Durchsichtigkeit.

§ 206. Diese ist von Mozart auf eine besonders zur Nachachtung zu empfehlende Weise berücksichtigt worden.

Die Hauptbedingung bei einer Doppelfuge kann keine andere sein, als dass beide Themata, mögen sie in den äusseren oder Mittelstimmen erscheinen, überall deutlich von dem Ohr unterschieden und aufgefasst werden können. Der Komponist soll sie daher nicht durch zu viele Nebenstimmen verstecken oder durchwirren. Mehr noch als in der einfachen Fuge hat man hier die Durchsichtigkeit der Setzweise im Auge zu behalten.

Es bedarf nur dieses Fingerzeiges, um dem Schüler die zweckmässige Verwendung der Nebenstimmen in unserer Fuge sogleich erkennen zu lassen. Obgleich alle, auch die Nebenstimmen, polyphon behandelt sind, ist doch äusserst selten ein wirklich vollständiger vierstimmiger Satz vorhanden; er erscheint fast überall durch längere oder kürzere Pausen durchbrochen, so dass beide Themata stets deutlich zu vernehmen sind.

Modulation.

§ 207. Die Modulation ist in dieser Fuge sehr mannichfaltig behandelt. Die Nachahmungen erscheinen in vielen, zum Theil ziemlich entfernten Tonarten, und zwar mit Moll und Dur abwechselnd. Nicht selten protestirt die Praxis der Meister gegen die alte Lehre von der Disposition in modulatorischer Hinsicht, nach welcher ein sogenannter zweiter Theil der Fuge der Modulation in andere Tonarten gewidmet sein soll. Viele, namentlich Bach'sche Fugen verlassen Tonika und Dominante fast nicht. Mozart hat aber hier ein schönes Beispiel gegeben, wie man auch reich moduliren könne, ohne die harmonische Einheit zu verwischen.

Themaveränderung.

§ 208. Zu den im Verlauf einer Fuge mit dem Thema vorgenommenen Freiheiten, welche wir bisher kennen gelernt haben, liefert auch die Mozart'sche Doppelfuge einen kleinen Beitrag. Es ist die rhythmische Verwandlung der Anfangsnote des ersten Thema in eine Synkope, — Takt 39 Bass, Takt 43 Alt.

Ich werde weiterhin über diese bisher von allen Fugenlehrern gebilligten Abweichungen von der ursprünglichen Gestalt eine Prü-

fung anstellen. Einstweilen sei bemerkt, dass ich genannte Aenderung, wenngleich von Mozart herrührend, nicht als Muster empfehlen kann. Der Grund derselben liegt in keiner ästhetischen Absicht, sondern lediglich in der technischen Nöthigung, welche durch den Schluss der vorhergehenden Phrase des zweiten Thema herbeigeführt worden ist. Keine Abweichung von der vernünftigen Regel darf aber in einem wirklichen Kunstwerke eine andere als eine ästhetische Ursache haben. Zudem wird die Erkennbarkeit des Eintritts auch jener Nachahmung durch die Verbindung mit dem unmittelbar vorhergehenden zweiten Thema in derselben Stimme noch mehr verwischt. Es ist Pflicht der Lehre, an den Werken grosser Meister auch die kleinsten Unebenheiten zu bemerken, denn nur gar zu gern entschuldigt das Ungeschick und mittelmässige Talent seine eigenen Fehler damit.

Harmonisirung.

§ 209. Wenn zwei Themata zusammen erscheinen, wird eine andere Harmonisirung derselben zwar nicht ganz ausgeschlossen, indem ja zwei Intervalle zu mehreren, drei-, vier- und fünfstimmigen, Akkorden gehören können, aber sehr beschränkt, weil zwei Stimmen die Harmonie doch in den meisten Fällen schon ziemlich bestimmt angeben. In dieser Beziehung nun ist die Erfindung zweier Sätze nach mehreren Kontrapunkten sehr vortheilhaft. Denn ausser dem in der Oktave, welcher stets nur Umkehrungen derselben Akkorde bewirkt, werden durch die Versetzungen in andere Kontrapunkte auch andere Akkorde, Tonarten, ja Tongeschlechter erzeugt. Der folgende § wird diesen Punkt deutlicher machen.

Umkehrung nach zwei Kontrapunkten.

§ 210. Die beiden Themata der Mozart'schen Doppelfuge sind nach zwei Kontrapunkten zugleich, dem der Oktave und dem der Duodezime, erfunden*).

Der erste Entwurf dazu ist folgender.

327.

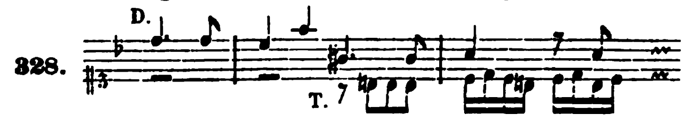


*) Nach welcher Methode das geschieht, wird weiter unten gezeigt. Die Doppelfuge ist mit dem einen umkehrungsfähigen Kontrapunkt in der Oktave vollkommen herzustellen.



Die Umkehrungen desselben in beiden Verhältnissen sind aus der Fuge in nachstehenden Anfängen der verschiedenen Nachahmungen zu ersehen.

Nachahmung I, Takt 4 ff.: Umkehrung in die Oktave.



Nachahmung II, Takt 8 ff.: Umkehrung in die Oktave.



Nachahmung III, Takt 11 ff.: Hauptkomposition, in die Dominante versetzt.



Nachahmung IV, Takt 16 ff.: Umkehrung in die Duodezime.



Ist aus Moll nach Dur versetzt, was Aenderungen der Modulation und einiger Intervallenschritte herbeiführt, wie Beispiel 326 zeigt.

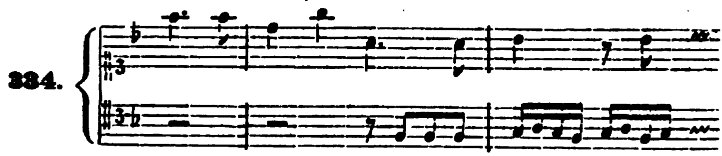
Nachahmung V, Takt 20 ff.: Hauptkomposition, nach *G* moll versetzt.



Nachahmung VI, Takt 23 ff.: Hauptkomposition, nach *C* moll versetzt.



Nachahmung VII, Takt 27 ff.: Umkehrung in die Duodezime, nach *B* dur versetzt.



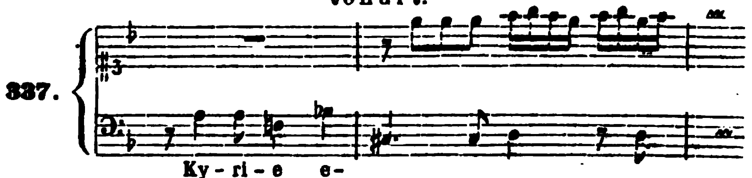
Nachahmung VIII, Takt 29 ff.: Hauptkomposition, nach *B* dur versetzt.



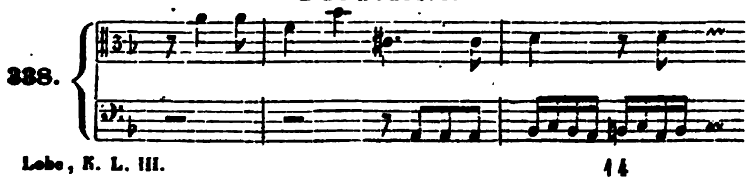
Nachahmung IX, Takt 32 ff.: Umkehrung in die Duodezime, nach *F* moll versetzt.



Nachahmung X, Takt 39 ff.: Hauptsatz in der Haupttonart.



Nachahmung XI, Takt 43 ff.: Umkehrung in die Duodezime.



Zweite Art.

§ 211. Die zweite Art der Doppelfuge unterscheidet sich von der ersten dadurch, dass das Gegenthema (Kontrasubjekt) nicht gleichzeitig mit dem Hauptthema, sondern zu dessen erster Nachahmung auftritt. Dadurch erhält es aber anfänglich das Ansehen eines gewöhnlichen Gegensatzes in der einfachen Fuge, und unter gewissen Umständen kann es sogar zweifelhaft werden, ob man eine einfache oder Doppelfuge vor sich habe. Um hierüber eine bestimmtere Ansicht zu gewinnen, will ich zunächst Contrapunctus III aus S. Bach's »Kunst der Fuge«, welchen Viele für eine einfache Fuge erklären, ich hingegen für eine ächte Doppelfuge halte, vorlegen und erörtern.

Ich gebe sie zur deutlichern Darlegung meiner Absicht nur im Auszuge der beiden Stimmen, welche das erste und zweite Thema enthalten.

Contrapunctus III.




18
19 20 21 22
23
24
N. IV. Th. 1.
Zw. b.
Th. 2.
25
26
27. 28
29
Zw. c.
Th. 2.
N. V. Th. 1.
30
31
32
33 34
Zw. d.
35
36
37
38
N. VI. Th. 1.
39 40 41 42
43
44
45
Zw. e.
N. VII. Th. 1.
Th. 2.
46
47 48 49 50
51
52
Zw. f.
Th. 2.
N. VIII. Th. 1.

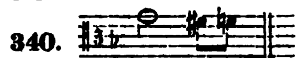


Erläuterungen.

§ 212. Das erste Thema ist dasselbe von Contrapunctus I und II, aber hier in die Gegenbewegung gebracht. Es tritt am Anfange seltsam auf, schwankend in der Modulation zwischen *D* moll und *A* moll. Blickt man auf die erste Nachahmung, im Alt, so erkennt man sogleich, dass eigentlich diese die richtige Gestaltung des Thema in der Gegenbewegung, entschieden in der Tonart *D* moll, bietet. Hiernach wäre die umgekehrte Ordnung die natürliche, wenn nämlich die erste Nachahmung als Thema in der Tonika und das Thema als erste Nachahmung in der Dominante gebracht worden. Warum Bach diese Ordnung nicht gewählt, ist nicht wohl abzusehen. Indessen ist und bleibt das Stück eine Doppelfuge und eine sehr schöne. Wir haben schon an den beiden früheren Kontrapunkten

Freiheiten gegen die alten Regeln bemerkt, und werden dergleichen auch in dieser Fuge weitere sehen. Nichtsdestoweniger nennt Bach gerade dieses Werk »Kunst der Fuge«, wie es denn in der That beinahe Alles, was an kontrapunktischer, polyphoner, kanonischer Kunst nur irgend in der ganzen vorhergegangenen Fugenliteratur geleistet worden, hier an einem Thema in den reichsten Weisen entfaltet. So scheint er denn damit nicht allein die Kunst der Fuge praktisch haben lehren, sondern auch zugleich zeigen wollen, was an dieser Kunstgattung wesentliche Bedingung und was nur engherziges und missverständlich abstrahirtes Regelwesen der alten Theoretiker ist.

Das zweite Thema, Kontrasubjekt, erscheint vom fünften Takte an unter der Klammer in der Gestalt des ersten Gegensatzes. Hierauf tritt die zweite Nachahmung, das erste Thema im Diskant, das zweite dazu im Alt auf. Nun folgt ein Zwischenspiel von zwei Takten. Die dritte Nachahmung, Takt 15 — 18, enthält das erste Thema im Bass, das zweite im Diskant, und zeigt die Umkehrung im doppelten Kontrapunkt der Oktave. Folgt ein Zwischenspiel von vier Takten. Die vierte Nachahmung, Takt 23 — 26, ist eine Wiederholung der ersten, nur beide Themata eine Oktave höher gelegt, nicht umgekehrt, und mit einer Accentverrückung des ersten Thema versehen, die aber als Variation leicht erkennbar ist. Zwischenspiel von zwei Takten. Folgt die fünfte Nachahmung, Takt 29 — 32, als Umkehrung der eben vorhergegangenen, aber nach *A* moll versetzt. Der Anfang des zweiten Thema, im Alt Takt 29, ist ein wenig entstellt; er hätte, streng genommen, so

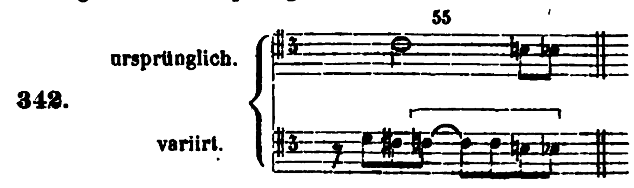
340. 

lauten müssen. Der Auslauf des vorhergehenden Zwischenspiels gab zu der kleinen Aenderung Anlass, die reichlich vergütet wird durch die Harmonie beim Eintritt des ersten Thema.

341. 

Nun tritt das erste Thema bei der sechsten Nachahmung, Takt 35 — 38, zum ersten Mal, ausser am Anfang der Fuge, ohne Begleitung des zweiten auf. Folgt ein Zwischenspiel von vier Takten. In der siebenten Nachahmung, Takt 43 — 46, erscheinen beide Themata wieder vereint und in voller Gestalt. Zwischenspiel von vier Takten. Unvollständig, im ersten Takte nämlich seines eigentlichen Motivs beraubt, tritt dagegen in der achten Nachahmung, Takt 51 — 54, das zweite Thema in der Umkehrung zu dem ersten. Die unmittelbar sich daran schliessende neunte Nachahmung, Takt 55—58, variirt das erste Thema in einer Weise, welche in späteren Fugen oft und konsequenter durchgeführt wieder erscheint. Auch hier ist der Anfang des zweiten Thema etwas verändert, eigentlich aber doch tonisch sehr unbedeutend und nur rhythmisch etwas verschieden, wie der Vergleich der ursprünglichen Gestalt mit der variirten —

342.



zeigt. Im 58. Takte kommt die einzige Engführung dieser Fuge zwischen dem ersten Thema, und zwar nur die entfernteste, auf dem letzten Takte eintretende, vor. Und mit diesem Eintritt, Takt 58 — 61, erscheint das erste Thema zum zweiten Mal allein, ohne Begleitung des zweiten Thema. Aber als sollte der Hörer ja nicht zweifeln, dass er eine Doppelfuge vor sich habe, treten nach einem Zwischenspiel von nur einem Takte beide Themata in der elften und letzten Nachahmung, Takt 63 — 66, in vollständiger Gestalt vereint auf.

Wenn nun ein so konsequent festgehaltener Gegensatz, der unter elf Nachahmungen neunmal zu dem ersten Thema erscheint, und nur zweimal ausbleibt, keine Doppelfuge sein soll, so giebt es überhaupt keine Doppelfuge dieser zweiten Art, denn äusserst selten wandeln beide Themata gemeinschaftlich durch alle Nachahmungen, wie das ja Marpurg schon in seinen allgemeinen Regeln zu den Doppelfugen mit folgenden Worten ausspricht: »Es ist nicht nöthig, dass der Satz (Thema) und Gegensatz (zweites Thema) allezeit einander begleiten, und keiner ohne den andern erscheine. Man kann öfters bald diesen, bald jenen besonders durcharbeiten, bevor man sie wieder vereint.« Und mit dieser Erklärung stimmen auch die neueren Theoretiker überein.

Ich will noch eine andere dreistimmige Fuge von Bach vorführen, die wenigstens von den meisten Theoretikern als Doppelfuge

anerkannt wird, obgleich sie sich von der oben aufgezeigten in nichts Wesentlichem unterscheidet.




8
9
Zw. b.
10
11
Th. 1.
Th. 1.
Th. 1.
12
13
Zw. c.
14
15
Th. 1.
Th. 1.
Th. 2.



16
17
Zw. d.
Th. 1.
Th. 1.
18
19
Th. 1.
Zw. e.
Th. 1.
20
21
22
23



Erläuterungen.

§ 213. Das erste Thema tritt im Alt auf und füllt zwei Takte. Hierauf trägt der Diskant die erste Nachahmung des ersten Thema vor, wozu der Alt in der zweiten Hälfte des dritten Taktes das zweite Thema erscheinen lässt; beide führen ihre Melodien bis zum Ende des vierten Taktes fort. Nun folgt das erste Zwischenspiel (*a.*), welches den fünften Takt ausfüllt. Dieses ist aus zwei Motivgliedern des ersten Thema gebildet, nämlich aus dem ersten des ersten Taktes und aus dem zweiten des zweiten Taktes, beide aber in der Gegenbewegung.

Die zweite Nachahmung erscheint im sechsten und siebenten Takte vollständig, aber im doppelten Kontrapunkt der Oktave verkehrt, indem das erste Thema in der Unterstimme, dem Bass, das zweite in der Oberstimme, dem Diskant, auftritt. Folgt danach das zweite Zwischenspiel (*b.*), Takt 8 und 9. War das erste im fünften Takte durch die zwei Motivglieder aus dem ersten Thema auf's Innigste mit der vorausgegangenen ersten Nachahmung verknüpft, so ist es auch dieses zweite, obwohl in nicht so auffallender Weise. Es tritt nämlich in der zweiten Hälfte des siebenten Taktes zu beiden Thematen ein scheinbar neues Motivglied im Alt ein. Und dieses wird dann im Zwischenspiel zuerst im Bass, sodann im Diskant,

hierauf im Alt nachgeahmt, wie die Kreuze darüber anzeigen, worauf in der zweiten Hälfte dieses (9ten) Taktes ein Motivglied aus dem ersten Thema im Bass erscheint. Es wäre zur fliessenden Verknüpfung dieses Zwischenspiels mit der vorhergehenden zweiten Nachahmung genügend dadurch gesorgt, dass das neue Motivglied schon zu den beiden Thematen auf der zweiten Hälfte des siebenten Taktes eintritt, und sich dadurch als berechtigt für das Zwischenspiel konstatirte. Allein wenn man das zweite Thema genauer ansieht, so ergiebt sich, dass das scheinbar neue Motivglied zwar nicht tonisch, aber doch rhythmisch gleich sowohl mit dem ersten als zweiten Motivglied des zweiten Thema gebildet, und folglich nahe mit demselben verwandt ist, nämlich:

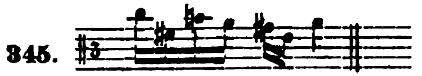
344. 

Es tritt nun in Takt 10 und 11 eine neue Nachahmung des ersten Thema allein in einer Engführung auf, allerdings in sehr freier Weise. In Takt 10 fängt das erste Thema im Bass an, und wird vom Diskant in der Gegenbewegung nachgeahmt. Allein beide bringen es nicht über das erste Motivglied des ganzen Thema hinaus, wo sie schon abbrechen. Doch tritt nun am Ende des zehnten Taktes das Thema wenigstens in seiner ersten Hälfte im Diskant wieder ein.

Das hierauf folgende dritte Zwischenspiel (*c.*), Takt 12 und 13, ist hauptsächlich wieder aus dem mit Kreuz bezeichneten Motive gewebt.

In Takt 14 und 15 erscheint eine bedeutendere Gestaltung. Nicht allein tritt zwischen Alt und Diskant eine weitergeführte Engführung des ersten Thema auf, sondern auch das zweite Thema lässt sich dazu vernehmen.

Das vierte Zwischenspiel (*d.*), Takt 16, hat sein thematisches Material im Bass aus dem zweiten Thema entlehnt, nämlich aus dieser Formel:

345. 

In Takt 17 und 18 und dem Anfang von Takt 19 erscheint das erste Thema in Engführungen: in Takt 17 und der ersten Hälfte von Takt 18 beide in der Gegenbewegung, in der zweiten Hälfte von Takt 18 und im Anfang von Takt 19 in der ursprünglichen Gestalt, doch beide nicht vollständig durchgeführt. In Takt 19 beginnt das fünfte Zwischenspiel (*e.*), welches sich durch die Takte 20, 21, 22, 23 und 24 theils aus dem ersten Motiv des ersten Thema, sowohl in der Gegenbewegung als in der ursprünglichen, theils aus dem mit × bezeichneten Motivgliede fortspinnt.

In Takt 25 beginnt eine abgebrochene Engführung des ersten Thema, auf der zweiten Hälfte dieses Taktes und in Takt 26 erscheinen aber beide Themata noch einmal vereint, worauf in Takt 27 der Schluss eintritt.

Dieses Tonstück erklären wenigstens die meisten Theoretiker für eine Doppelfuge. Dann aber ist Contrapunctus III noch sicherer eine; denn dieser arbeitet seine beiden Themata konsequenter und strenger durch, als jenes, welches viel freier damit umgeht.

Hierzu noch eine Bemerkung.

Nicht ohne Grund bemerken manche Fugenlehrer, dass durch eine Behandlung, wie die vorstehende, zweifelhaft werde, ob man eine einfache oder eine Doppelfuge vor sich habe, da ja auch in mancher der ersteren Art der Gegensatz mehr oder weniger oft wiedererscheine.

Hierin liegt allerdings ein Umstand, der zu bedenken ist. Wenn es eine Gattung giebt, die sich einfache Fuge nennt, eine andere, die als Doppelfuge gelten will, so sollte jede so bestimmt gestaltet sein, dass eine Verwechslung mit der andern nicht möglich wäre. Eine Gattung, die man zweifelhaft so oder so nehmen kann, ist eine Zwittergattung, die der Kunst keine Ehre macht. Da nun der festgehaltene Gegensatz das Hauptmerkmal der Doppelfuge, d. h. einer Fuge mit zwei Thematen ist, so dürfte es wohl als ein Fehler anzusehen sein, wenn man auch in der einfachen Fuge den Gegensatz festhält, als wodurch ihm eben der Charakter eines zweiten Thema beigelegt wird.

Wir dürfen uns hierbei nicht durch die Autorität der Meister verleiten lassen. Die Aufgabe der fortschreitenden Zeit ist eben, jede Kunstform ihrer Idee immer bestimmter und reiner zuzubilden. Demnach wäre der Rath zu geben, in der einfachen Fuge den Gegensatz zum Thema nicht in derselben Gestalt, d. h. nicht in einer Weise wiederkehren zu lassen, dass er für ein zweites Subjekt angesehen werden könnte.

Es sei in Beziehung auf die Autorität der Meister noch eine schroffere Bemerkung gewagt. Ich habe die Doppelfuge aus Mozart's Requiem für eine der schönsten erklärt. Dies will ich aber nur in Hinsicht auf ihre technische Konstruktion verstanden wissen. Betrachtet man sie als ästhetisches Kunstwerk, so muss ein anderes Urtheil gefällt werden! Denn wie verträgt sich der Ausdruck beider Themata mit dem Gefühlsinhalt der Worte: *Kyrie eleison* (»Herr, erbarme dich unser!«) und *Christe eleison* (»Christus, erbarme dich unser!«)? Diese Mozart'sche Doppelfuge ist daher zwar ein technisches Meisterstück, aber eine ästhetische Sünde. Und wie viele dergleichen wären unter den Vokalfugen der besten Meister noch anzuführen!

Dritte und vierte Art.

§ 214. Beide unterscheiden sich, wie schon bemerkt worden, nur dadurch von einander, dass die letztere in zwei Fugen, *Pars* I und *Pars* II, förmlich getrennt wird. *Pars* I ist eine einfache Fuge; *Pars* II fängt ebenfalls als eine solche, mit einem andern Thema, an. Nach einigen Nachahmungen tritt das Thema aus dem ersten Theile hinzu, und von da an werden beide als Doppelfuge bis zu Ende geführt.

Hier einige Bruchstücke aus einer Fuge dieser Art von mir.

Fuga.




Zw.
N. IV.
u. s. w.
Schluss dieser Fuge.
Engführungen.

morendo.

Pars II.

Ein wenig bewegter im Tempo und energisch im Vortrage.




ff
stacc.
ff
sf


Th. 1. aus Pars I.
ff
Th. 2. aus Pars II.
ff
ff
Th. 2.
Th. 1.
sf
Th. 1.
Th. 2.



Auch in dieser schweren und strengen Form ist es mir, hoffe ich, nicht ganz misslungen, einen bestimmten Gemüthszustand auszudrücken: in *Pars* I die Klage eines schwer belasteten Herzens; in *Pars* II den energisch angestrengten Willen, sich von dieser traurigen Stimmung zu befreien. Aber mächtiger bleibt das Leid; es dringt wieder hervor, mit dem Thema aus der ersten Fuge; beide Gefühle ringen mit einander; zuletzt ermattet der Wille, und auch *Pars* II endet mit dem Siege des Leides und der Klage, in folgender Weise:

Th. 1. in der Gegenbewegung.

348.

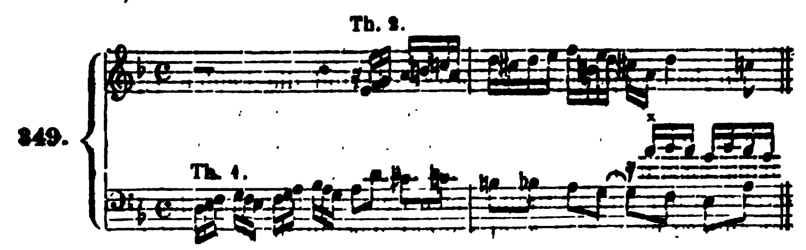
sf

morendo

mfp

Uebungen.

§ 215. Die Uebungen in der Doppelfuge zeigen zugleich die Erfindungsweise des Meisters. Die erste Arbeit besteht natürlich in der Erfindung beider Themata. Fassen wir zunächst die Bach'sche Doppelfuge (Beispiel 343) in's Auge, so sehen wir, dass die beiden Themata im doppelten Kontrapunkt in der Oktave gesetzt sind. Die erste wirkliche Erfindung besteht demnach in nichts weiter, als in den beiden Thematen, wie sie im sechsten und siebenten Takte auftreten, nämlich:



Dazu hat sich vielleicht in Bach's Geiste auch das mit × bezeichnete neue Motivglied eingefunden, das später in der ganzen

Fuge eine so interessante Nebenrolle spielt. Ich sage »vielleicht« bei Meister Bach, dessen Geist mit allen Künsten und wo und wie sie anzubringen erfüllt war. Der Kunstjünger kann und braucht daran bei seiner ersten Erfindung nicht zu denken, wird sie aber später leicht auffinden.

Nachdem die Berechnung, natürlich mit Hülfe der Phantasie, den ersten Entwurf festgestellt hat, werden weitere Kombinationen, die in jenem noch verborgen liegen mögen, skizzirt, unbekümmert für den Augenblick darum, ob sie alle in der späteren Komposition anzubringen sind.

Diese Prozedur hätte aus dem Bach'schen Hauptentwurf etwa folgende Gestaltungen geboten:

Eine Engführung.

350.



Dieselbe in der Gegenbewegung ohne das zweite Thema.

351.



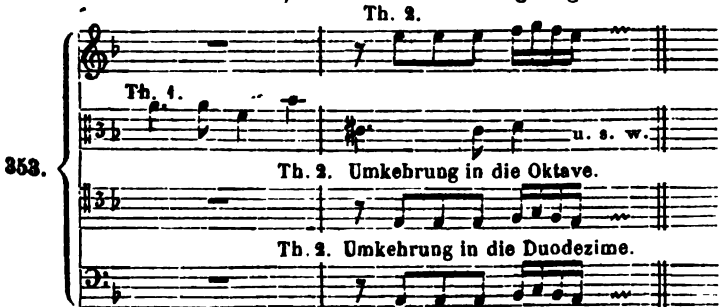
Kleinere Nachahmungen in der geraden und Gegenbewegung, deren manche in der Fuge sind, möge der Schüler selbst aufsuchen, und immer denken, sie seien erst skizzirt worden. Dem geübten Meister kommen sie während der Ausführung von selbst, meistens mehr, als in dem beschränkten Raume solcher Formen anzubringen sind.

In der Doppelfuge von Mozart sind die beiden Themata der Umkehrung im doppelten Kontrapunkt der Oktave und der Duodezime fähig. Die leichteste Erfindungsweise besteht in solchem Falle darin, dass man das erste Thema auf die Mittellinie setzt, und das zweite in der einen Stimme nach dem Kontrapunkt der Oktave, in der andern nach dem Kontrapunkt der Duodezime notirt, wie hier zu sehen.



Hier sieht man leicht ein, dass es nicht einerlei ist, ob die Sätze in den beiden oberen oder in den beiden unteren Linien als die Hauptkomposition zuerst erfunden werden. Offenbar enthalten die beiden oberen Stimmen den Hauptentwurf, denn da liegen beide Themata entschieden in der Haupttonart *D* moll; in den beiden unteren Linien dagegen zeigt sich die Modulation unentschieden, das zweite Thema auf der untersten Linie erscheint harmonisch gezwungener und wird in der Fuge durch Versetzung nach Dur, Modifikation einzelner Intervallenschritte, und bei anderen Gelegenheiten durch Abbruch erst harmonisch brauchbarer gestaltet. Die untere Notirung ist demnach die eigentliche Umkehrung in die Duodezime.

Der geübte Kontrapunktist sieht bei der vorstehenden Notirung den beiden Thematen gleich die Fähigkeit der Umkehrung in die Oktave mit an. Wessen Kombinationsgabe noch nicht so weit ausgebildet ist, kann die Umkehrung in die Oktave auf einer vierten Linie dazu notiren. Dann müsste er bei der ersten Erfindung Schritt nach Schritt so verfahren, wie hier der Anfang zeigt.

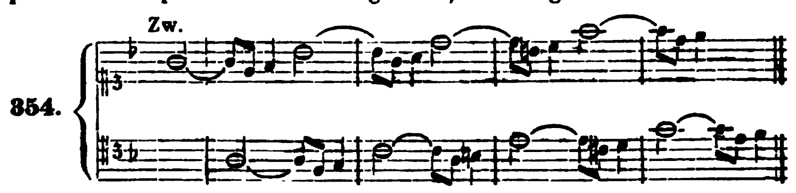


Eine andere Erfindungsmethode wird später angegeben werden.

Der doppelte Kontrapunkt in den Zwischenspielen benutzt.

§ 216. Ein interessantes Beispiel dazu enthält Contrapunctus I in Bach's »Kunst der Fuge«, das wir im Anfange unserer Analyse übergehen mussten, hier nun aber nachholen und dadurch die Erläuterung jener einfachen Fuge vervollständigen können.

Die Zwischenspiele Nr. 307 *A.* und *B.* nämlich sind im doppelten Kontrapunkt der Oktave gesetzt, wie folgt:



Umkehrung im doppelten Kontrapunkt der Oktave, —



wobei in dieser Umkehrung nur das letzte Motivglied in der Oberstimme tonisch etwas verändert ist.

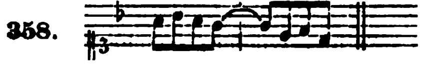
Hier sieht man zugleich, wie der Meister auch zwei gegebene Melodien vermittelst einer hinzutretenden Nebenstimme ganz verschieden zu harmonisiren versteht.





Erläuterungen.

1) Der Auftakt und die erste Hälfte des folgenden Taktes (Beispiel 356) ist in der Oberstimme nicht ganz treu aus der **Bach**'schen Fuge wiedergegeben. Er lautet dort so:



Man sieht aber leicht ein, dass es eine Variirung des eigentlichen Modells zu dieser Nachahmung ist, welche der thematischen Aehnlichkeit und des fliessenden Anschlusses und Uebergangs in das Zwischenspiel wegen vorgenommen worden ist.

Desgleichen weicht das Schlussglied bei der Nachahmung in der Umkehrung des Alt, Nr. 357, zwar nicht rhythmisch, aber tonisch ab. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass solche Aenderungen dem Komponisten überall freistehen müssen, wo er sie des Fortgangs wegen für nöthig hält.

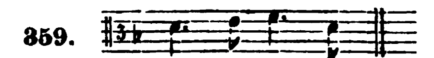
2) Zu beiden Gestaltungen, dem kontrapunktischen Hauptsatz (Nr. 356) und seiner Umkehrung (357), ist nur **eine** Nebenstimme hinzugefügt, und alle drei Stimmen sind stets rein auseinandergehalten, wodurch die Sätze durchsichtig und fassbar bleiben.

3) Die Nebenstimme zum Hauptsatz ist dem Bass, die zur Umkehrung der Oberstimme übertragen. Demnach liegen die Melodien des doppelten Kontrapunktes nicht beide in den äussersten Stimmen, sondern in Nr. 356 die eine in der Oberstimme, die andere in der Mittelstimme; in Nr. 357 die eine im Bass, die andere im Alt.

Da aber der Satz nur dreistimmig ist, alle Stimmen rhythmisch kontrastirend gehalten sind und auch tonisch streng auseinanderliegen, so kann ein aufmerksamer Hörer die kanonische Nachahmung überhaupt, sowie ihre spätere Umkehrung nicht verkennen.

4) Aber welche Vortheile hat S. Bach aus dieser einen Nebenstimme zu ziehen gewusst! Als Unterstimme zu dem Hauptsatz verlieh er ihr nicht nur eine für sich tonisch und rhythmisch bedeutsam hinschreitende und gegen die anderen Stimmen scharf kontrastirende Melodie, sondern durch dieselbe dem Ganzen auch zugleich eine mannichfaltigere und blühendere Harmonie, als die beiden Stimmen, welche den doppelten Kontrapunkt haben; nur zweistimmig gehört, zeigten und erwarten liessen.

Und wie ganz anders wieder erscheint und wirkt die Nebenstimme im Diskant bei der Umkehrung! Ihr Modellmotiv ist aus dem zweiten Gegensatze des Alt im zehnten Takte der Fuge genommen, nur tonisch freier behandelt; —

359. 

daraus ist eine ganz andere Melodie als die der Nebenstimme des Basses entstanden, die aber dieselben Vortheile wie jene bringt: rhythmischen Kontrast und wieder andere Harmonie.

5) Dass hier bei der Umkehrung eine andere Takteintheilung gewählt, ist ein weiteres Mittel der Vermannichfaltigung bei grösster Einheit.

Es bestätigt sich hier wieder, welche Vortheile eine Nebenstimme schon für solche kontrapunktische Gestaltungen durch rhythmische Kontrastirung, thematisch-polyphones Gewebe und mannichfaltig verschiedene Harmonisirung herbeizuführen vermag, und es kann nicht oft genug auf den Nutzen hingewiesen werden, den fortgesetzte Uebungen mit solchen Füllstimmen dem Kunstjünger bringen müssen.

Aber solche Uebungen sind nicht leicht! Weniger schwer wird dem Lernenden jetzt die Erfindung zweier umkehrungsfähiger Sätze im Kontrapunkt der Oktave werden, als dazu noch eine oder gar zwei den polyphonen Ansprüchen genügende Nebenstimmen zu setzen.

Denn viele Bedingungen sind zu erfüllen, und wenige Freiheit ist gestattet. Nur einer oder höchstens zwei verschiedene Akkordtöne bleiben der Harmonie zur Ausfüllung übrig. Und diese kann man nicht überall bloss nach Bedarf der Harmonie einsetzen, es muss dabei auf eine bedeutende und gut geführte Melodie Rücksicht genommen werden. Da kommt es nicht selten vor, dass ein brauchbarer harmonischer Ergänzungston nicht zu benutzen, an

dessen Stelle vielmehr ein schon im zweistimmigen Satze vorhandener zu verdoppeln ist. Auch die rhythmische Verschiedenheit der Nebenmelodie mit den Hauptstimmen wird sehr beschränkt durch die bereits gegebenen verschiedenen Rhythmen der beiden Hauptsätze. Man muss sich da in die kleineren Lücken der bereits vorhandenen Rhythmen ausfüllend eindrängen — keine leichte Aufgabe, wenn die Nebenstimmen auch dabei noch melodisch und rhythmisch frei geführt erscheinen sollen.

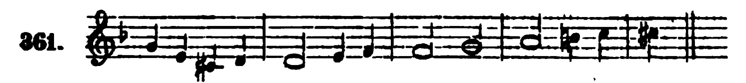
Die einfachste Methode bei dieser Arbeit bleibt indessen immer zunächst

die Einsetzung der noch fehlenden Akkordtöne.

Nehmen wir das Zwischenspiel (Nr. 356) noch einmal vor. Der bloss harmonisch ergänzende Bass ist folgender:

360. 

Die Nebenstimme im Diskant zu der Umkehrung würde, bloss harmonisch ergänzend erst versucht, so ausgesehen haben:

361. 

Nun vergleiche man damit die melodische und rhythmische Ausbildung der Bassstimme (360) durch Wechselnoten, der Diskantstimme (361) durch harmonische Nebennoten, so wird man sehen, dass die angegebene Methode eine gute Behandlung der Füllstimmen am sichersten und leichtesten herbeiführt.

Die anderen Arten des zweistimmigen doppelten Kontrapunktes.

§ 247. Ausser den doppelten Kontrapunkten in der Oktave, Dezime und Duodezime sind auch die in der None, Undezime, Terzdezime und Quartdezime herzustellen, werden aber der vielen Beschränkungen wegen, welchen der Schritt fast jedes Intervalles unterliegt, und der daraus nothwendig erfolgenden Schwierigkeit, wirklich freie Sätze hervorzubringen, in den Kompositionen nicht angewandt.

Der Schüler soll sie jedoch aus weiter unten angegebenen Gründen auch kennen und bilden lernen.

Die älteren Theorien stellen für jeden dieser Kontrapunkte viele Regeln auf. Sie sind überflüssig für die Schüler meines Lehrbuches, welche die drei gebräuchlicheren Kontrapunkte gehörig durchgeübt, und namentlich die Unterschiede zwischen dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave und dem in der Dezime und Duodezime wohl gefasst haben.

Ich gebe daher bei den folgenden nur das Zahlenschema an, nach welchem der Schüler seine Versuche gleich auf drei Linien, wie oben angegeben, anzustellen hat.

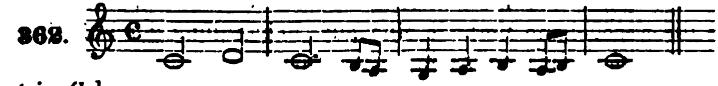
Der doppelte Kontrapunkt der None.

§ 218. Schema:

1 2 3 4 5 6 7 8 9
9 8 7 6 5 4 3 2 1

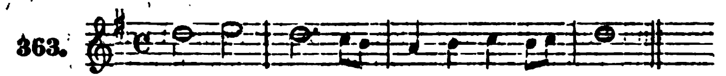
Bei diesem sowie bei jedem folgenden Schema sucht man das oder die Intervalle auf, mit welchen der Satz relativ am besten anzufangen und zu endigen ist. Dies wird in dem gegenwärtigen die Quinte sein, als das einzige konsonirende Intervall, das bei der Umkehrung wieder zur Konsonanz, und zwar in diesem Kontrapunkte zu derselben Konsonanz, der Quinte, wird. Der geschickte Gebrauch der anderen Intervalle kann Dem keine unerhörten Schwierigkeiten bieten, welcher durch die bisherigen Uebungen erkannt hat, wie mannichfaltig eine und dieselbe Melodienote, jenachdem man sie als Akkord- oder Wechsel-, Durchgangsnote u. s. w. betrachtet, behandelt werden kann.

Als Hauptgrundsatz bei allen diesen Kontrapunkten ist festzustellen: zunächst immer dahin zu streben, dass die umgekehrte Stimme, wenn nicht derselben Tonart, doch einer bestimmten Tonart gleichfalls angehöre. Folgende Melodie z. B.

362. 

liegt in *C* dur.

Die Umkehrung eine None höher —

363. 

kann, wenn sie auch nicht so bestimmt wie die ursprüngliche oben abschliesst, doch durchgängig *G* dur gemäss harmonisirt werden.

Diese Melodie in beiden Gestalten setzt man auf die erste und dritte Linie; alsdann wird auf der mittleren die zweite Melodie, welche zu den beiden Versetzungen einen möglichst brauchbaren zweistimmigen Satz bildet, aufgesucht.

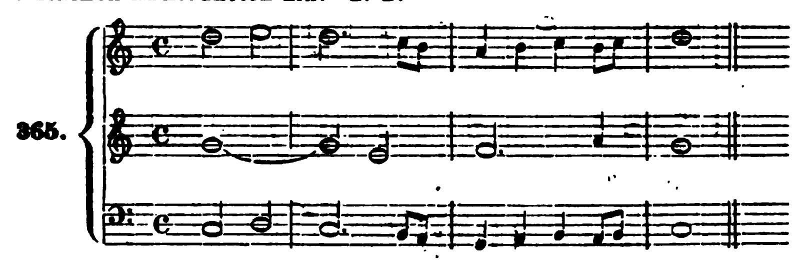
Um eine möglichst gute zweite Stimme zu der ersten Melodie und deren Umkehrung in die None zu gewinnen, setze man in die mittlere Stimme (*a.*) die Anfangsnote, die Quinte, dann (*b.*) dieselbe zu der Schlussnote, und (*c.*) diejenige nächste Note vor der Schlussnote, welche zum Hauptsatz und dessen Umkehrung das beste harmonische Verhältniss hat, wie hier zu sehen.



Hierauf versucht man die Weiterführung der Mittelstimme.

Bei dieser Arbeit muss jedes Intervall immer gleich mit Rücksicht auf sein Verhältniss zur obersten und untersten Stimme betrachtet werden, damit eine gegen den Hauptsatz wie gegen dessen Umkehrung möglichst gute zweistimmige Harmonie herauskomme.

Man setze diese Mittelstimme zunächst so viel wie möglich in einfachen Akkordnoten hin. Z. B.



Hierauf folgt die letzte Prozedur, welche darin besteht, dass man die gegensätzliche Stimme durch Ausschmückung der Hauptnoten mit Durchgängen u. s. w. rhythmisch und melodisch bedeutender gestaltet und, im Fall man eine solche Skizze wirklich in einer Fuge anbringen wollte, derselben das Wesen eines zweiten Thema oder Kontrasubjekts zu verleihen versucht.

Dabei geht man etwa auf folgende Weise zu Werke:

1) Zuerst wird die Ausbildung des zweiten Thema, dessen Hauptnoten auf der mittleren Linie, Beispiel 365, skizzirt sind, in der Art versucht, dass dasselbe sowohl zu der unteren als auch zu der oberen nach Möglichkeit passend erscheint. Dies wäre etwa in folgender Gestalt geschehen:



Man sieht bei der Vergleichung des zweiten Thema auf der mittleren Linie mit dem ersten Thema in der Unterstimme und so-

dann mit der Oberstimme, dass bei dieser Ausschmückung des zweiten Thema die Mehrdeutigkeit der Intervalle eine grosse Rolle spielt, indem dieselbe Note zu der einen Stimme ein Akkord –, zu der andern ein Durchgangston u. s. w. sein kann.

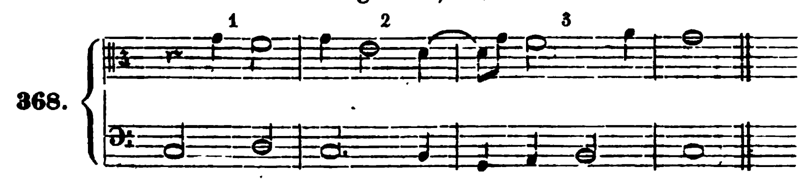
So steht die mittlere Stimme zu der oberen in folgendem harmonischen Verhältniss, —

367.



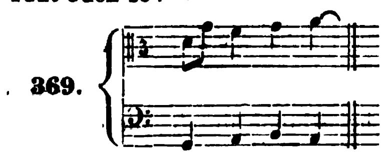
und zu der unteren in dem folgenden, —

368.



oder der dritte Takt auch so:

369.



2) Nach der Ausbildung des zweiten Thema versucht man die harmonische Ausfüllung und bezügliche Milderung des zweistimmigen Satzes durch Nebenstimmen.

Dazu nimmt man für die ersten Uebungen am besten vier Linien. Auf zwei derselben setzt man zuerst die zweistimmige Hauptkomposition, wie sie in Beispiel 366 in der zweiten und dritten Stimme steht, und fügt alsdann die Nebenstimmen hinzu, wofür man die harmonischen Fingerzeige in Beispiel 368 findet.

Hier ein Versuch der Art.

370.

Nebenstimme.

Th. 2.

Nebenstimme.

Th. 1.

Nun macht man denselben Versuch mit der Umkehrung in die None, und diesen zwar in zweierlei Weisen, nämlich

a) indem man beide Stimmen in der Haupttonart, hier also *C* dur, zu erhalten und zu harmonisiren sucht, z. B.



b) dass man die Harmonie der Melodie der Nonenumkehrung gemäss in der neuen Tonart zu bilden sucht. Z. B.



Da solche Gestaltungen möglicherweise doch auch in Fugen anzubringen sind, so kann man den letzten Takt unausgefüllt lassen, um ihn bei etwa künftigem Gebrauche der Verbindung mit dem darauf folgenden Satze gemäss ausführen zu können. Dies ist in Beispiel 370 und 372 geschehen. Doch schadet es auch natürlich nichts, wenn man die Gestaltung bis an's Ende vollständig ausbildet, da die Aenderung uns ja später, wenn nöthig, immer frei steht.

In Beispiel 371 ist die Umkehrung in die None, deren Melodie natürlicher in *G* dur liegt, doch ziemlich zwanglos in der Haupttonart *C* dur, in Beispiel 372 dagegen *G* dur gemäss harmonisirt, weshalb das zweite Thema durch die geeigneten Versetzungszeichen, *fis* anstatt *f*, dazu fähig gemacht werden musste.

Man kann, um dem kleinen Bilde eine gewisse Vollständigkeit zu geben, wo es thunlich erscheint, einen Auftakt vorsetzen, wie in vorstehenden Beispielen geschehen ist.

Dass die beiden Themata wechselsweise in jede Stimme gelegt werden sollen, wodurch in Verbindung mit den Füllstimmen die verschiedensten Akkordlagen und Klangfarben entstehen, versteht sich von selbst.

Der doppelte Kontrapunkt der Undezime.

§ 219. Durch die angegebene Erfindungs- und Uebungsmethode des Kontrapunktes in der None glaube ich die übrigen Arten desselben um so kürzer behandeln zu können; denn wie dieser werden alle folgenden behandelt. Es ist nichts Neues dabei zu bemerken, ausser dass jeder ein anderes Umkehrungsverhältniss der Intervalle bringt, welches das bezügliche Zahlenschema angiebt. Zum Kontrapunkt der Undezime heisst es:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Man sieht, dass die Sexte das einzige harmonische Intervall ist, mit dem man diesen Kontrapunkt anfangen und schliessen kann.

Der doppelte Kontrapunkt der Terzdezime.

§ 220. Umkehrungsverhältnisse der Intervalle:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Sexte und Oktave sind zum Anfang und Schluss zu nehmen.

Der doppelte Kontrapunkt der Quartdezime.

§ 221. Schema:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Terz und Duodezime, Quinte und Dezime geben die Intervalle für den Anfang und Schluss.

Nachwort.

§ 222. Die meisten Fugenlehrer behandeln diese Kontrapunkte sehr verächtlich, der vielen Beschränkungen wegen, welche sie auferlegen, in Folge deren nur steife Gestaltungen hervorzubringen seien; der Schüler verliere mit solchen Uebungen zu viel Zeit, die er für bessere Dinge anwenden könne u. s. w.

Ich kann dieser Meinung nicht beistimmen.

Gerade die Uebung, schwerere, zweistimmig steif und leer klingende doppelte Kontrapunkte durch Nebenstimmen geniessbar

machen, dieselben melodischen Intervalle zweier bestimmter Sätze auf die möglichst verschiedensten Weisen betrachten, harmonisiren und zugleich melodisch bedeutend ausbilden zu müssen, hat den alten Meistern, und vor allen S. Bach, die Gewandtheit in der Polyphonie verschafft, welche wir anstaunen und nicht nachmachen können. Wir werden diesen Punkt später überzeugender zu entwickeln versuchen.

Um sich solcher, allerdings trockenen Arbeiten entschlagen zu können, holt man gern Goethe's Ausspruch hervor: »Rechnen ist nicht Erfinden«.

Was hat der Dichter denn aber dabei im Sinne gehabt?

Etwa die Kunst der Fuge, der umkehrungsfähigen Kontrapunkte, des Kanons u. s. w.? An die Poesie hat er gedacht, und da mag sein Ausspruch im Allgemeinen gelten, im Speziellen und absolut genommen keineswegs, wie das Motto beweist, welches diesem Bande beigegeben ist.

In den künstlicheren Kombinationen der Musik muss allerdings oft gerechnet werden. Nur ist es freilich ein Unterschied, ob dies mit oder ohne Phantasie geschieht.

Die fünf Themata in der Jupitersymphonie sind zuerst herausgerechnet worden, nach dem fünffach umkehrungsfähigen Kontrapunkt, den man eben nicht erphantasirt. Was aber Mozart, nachdem er gerechnet, daraus gemacht, war das Werk seiner eminenten Phantasie, die durch jene Vorarbeit nicht gelähmt, sondern im Gegentheil beflügelt und gesteigert wurde.

Achtes Kapitel.

Der dreifache umkehrungsfähige Kontrapunkt in der Oktave und die Tripelfuge.

§ 223. Wie beim doppelten Kontrapunkt zwei, werden beim dreifachen Kontrapunkt nach denselben Regeln drei Melodien in der Oktave umkehrungsfähig gebildet.

Hier ein Beispiel.

373.



Die Stimmen sind in demselben Schlüssel und in der engsten Lage notirt. Bei der Anwendung in der Fuge werden die Sätze meist weiter aus einander gelegt. Die Hauptsache ist immer, dass wirkliche Umkehrungen entstehen.

Ein dreistimmiger Satz der Art kann noch fünfmal in anderer Stimmordnung, im Ganzen also sechsmal verschieden dargestellt werden.

Hier stehen die Anfänge aller Versetzungen.



Den Entwurf eines solchen dreifach umkehrungsfähigen Kontrapunktes kann man auf dreierlei Weisen versuchen.

Erstens, indem man alle drei Stimmen in einfachen harmonischen Noten skizzirt, die des obigen Beispiels 373 etwa so, —



dieselben dann rhythmisch und melodisch variirt und gegen einander kontrastirt, wie Beispiel 373 zeigt.

Zweitens, indem man taktweise alle drei Sätze zugleich erfindet, oder:

Drittens, indem man erst eine Melodie ganz hinschreibt, dann die zweite, hierauf die dritte hinzufügt. Die zwei letzteren Erfindungsweisen sind weiter oben bereits gezeigt worden.

Um die drei Sätze recht fasslich zu gestalten, sucht man sie in möglichst strenger polyphoner Weise, d. h. in jedem Takte rhythmisch verschieden von einander zu gestalten, wie in Beispiel 373 geschehen, und folgendes rhythmische Schema zeigt:

I.

II.

III.

Ein Satz davon wird deshalb immer gern in grossen Notengeltungen gesetzt, wie hier Satz I.

Die Tripelfuge.

§ 224. In der Tripelfuge werden drei Themata verarbeitet. Sie erscheint in denselben verschiedenen Formen wie die Doppelfuge, natürlich mit dem Unterschiede, dass, was bei letzterer mit zwei, bei ersterer mit drei Thematen vorgenommen wird. Welche Form man aber auch wählen mag, die Entwurfsweise bleibt immer dieselbe. Es wird nämlich zuerst ein dreifach umkehrungsfähiger Kontrapunkt erfunden, wovon jede Stimme ein Thema hat, wie etwa in Beispiel 373. Darauf versucht man die möglichen Versetzungen, wie sie in Beispiel 374 *a.*, *b.*, *c.*, *d.*, *e.* dargestellt worden. Alsdann wird die Fuge danach ausgearbeitet.

Das vorstehende Beispiel 373 ist der fünfstimmigen Tripelfuge in *Cis*moll aus Bach's »wohltemperirtem Klavier« entnommen.

Es folge nun das ganze Tonstück in Partitur, um die künstlerische Verarbeitung der ursprünglich ohne Zusammenhang und Rücksicht auf Verbindung hingeworfenen Sätze vor Augen zu bringen. Die Erläuterungen kommen nach.

Fünfstimmige Tripelfuge von J. S. Bach.




16
17
18
19
20
Th. 1.
21
22
23
24
25
Th. 1.
26
27
28
29
30
Th. 1.



31
32
33
34
35
Th. 2.
Th. 1.
Th. 1.
36
37
38
39
Th. 1.
40
41
42
43


44
45
46
47
Th. 1.
Th. 2.
48
49
50
51
Th. 1.
Th. 2.
Th. 3.
Th. 2.
Th. 1.
52
53
54
55
Th. 3.
Th. 1.
Th. 2.
Th. 3.


56
57
58
59
Th. 2.
Th. 4.
Th. 3.
Th. 2.
60
61
62
63
Th. 3.
Th. 2.
Th. 3.
64
65
66
67
Th. 4.
Th. 3.
Th. 3.
Th. 3.
Th. 2.


68
69
70
71
Th. 2.
Th. 3.
Th. 3.
72
73
74
75
Th. 2.
Th. 3.
Th. 4.
76
77
78
79
Th. 4.
Th. 3.
Th. 2.
Th. 2.
Th. 3.


80
81
82
83
Th. 2.
Th. 3.
Th. 4.
84
85
86
87
Th. 2.
Th. 3.
Th. 3.
Th. 3.
88
89
90
91
Th. 4.
Th. 3.


92
93
94
95
Th. 3.
Th. 4.
Th. 3.
Th. 4.
Th. 3.
Th. 2.
Th. 3.
96
97
98
99
Th. 4.
Th. 3.
Th. 3.
Th. 3.
Th. 3.
Th. 3.
Th. 4.
100
101
102
103
Th. 3.
Th. 3.


104
105
106
107
Th. 4.
Th. 8.
Th. 8.
Th. 8.
Th. 3.
108
109
110
111
Th. 8.
112
113
114
115
Th. 4.
Th. 3.
pp
Fine.

Erläuterungen.

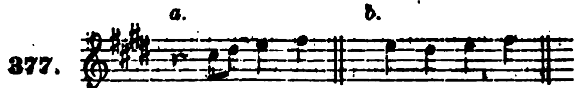
§ 225. Diese Fuge ist fünfstimmig behandelt. Dadurch wird ihre Ausarbeitung leichter, 1) weil die drei kontrapunktischen Sätze, wo sie allein etwa ungenügend erscheinen sollten, durch eine oder zwei Nebenstimmen harmonisch vollständiger gemacht werden können, 2) weil die Nachahmungen in künstlichere Kombinationen zu bringen sind, und 3) weil die eine oder die andere von den drei Hauptstimmen zuweilen schweigen kann, um bei ihrem Eintritt das bezügliche Thema frischer und bestimmter zu Gehör zu bringen. Man nimmt der angegebenen Gründe wegen überhaupt gern wenigstens eine Stimme mehr, als die Fuge Themata durchführen soll. Doch ist das keine absolute Maxime. Wir werden weiterhin eine Tripelfuge kennen lernen, die ohne Nebenstimme, nur dreistimmig gearbeitet ist.

Ich habe die Themata numerirt, um Eintritt und Stimmordnung derselben überall leicht erkennbar zu machen.

Das erste Thema wird bis zum 34. Takte allein durch einige Nachahmungen geführt. Bis dahin glaubt man also eine einfache Fuge vor sich zu haben.

Vom 35. Takte an tritt in der Oberstimme das zweite Thema zu dem ersten, welches von der vierten Stimme vorgetragen wird. Doch ist der Eintritt beider im Anfangstakte 35 durch mehrere Freiheiten, welche Bach damit vorgenommen hat, etwas unkenntlich gemacht.

So tritt erstens die Anfangsformel

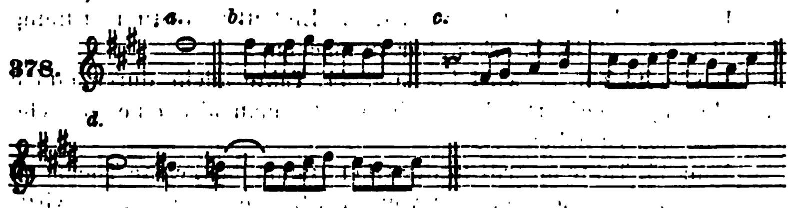


des zweiten Thema in der Oberstimme, welche ursprünglich wie unter *a.* gebildet ist, wie bei *b.* auf. Es fehlt ihr also die charakteristische Viertelpause und auf dem zweiten Viertel die Achtelgestalt. Dazu ist zweitens auch das erste Thema in seinem Eintritt verkürzt, die ganze Note in eine halbe verwandelt; auch laufen beide Themata als Fortsetzungen aus dem vorigen Gedanken heraus und werden gleichsam hereingeschmuggelt. Selbst dass der Bass im ersten und zweiten Takte, 35 — 36, mit dem Thema in der Unterterz geht, ist nicht gerade geeignet, die Selbstständigkeit beider Themata hier besonders hervorzuheben.

Ebenso verwischt im Anfang gleich ist die daran sich schliessende Nachahmung beider Themata in *Gis*moll von Takt 38 an; die Anfangsnote des ersten Thema in der Viola ist wieder um die Hälfte verkürzt, und das zweite Thema tritt erst im 39. Takte deutlich hervor, während anstatt des ganzen ersten Motivs das zweite in der Oberstimme Takt 38 fortgeführt und jenem substituirt wird.

Erkennbarer erscheint die nächste Nachahmung, Takt 44, 45 und 46, das erste Thema in der zweiten Violine, das zweite im Bass. Hier ist nur die Anfangsnote des ersten Thema um die Hälfte verkürzt, im Uebrigen sind beide Themata vollständig. Auch treten sie dadurch, dass beide Stimmen vorher pausirt haben, schärfer hervor.

Vom 48. Takte an wird das Tonstück zur Tripelfuge, indem alle drei Themata zusammentreten. Doch ist das ohne vorherige Bekanntschaft mit dem Werke schwer zu erkennen. Zwar tritt das dritte Thema in der vierten Stimme (Takt 49) vollständig auf, macht sich auch durch den frischen Eintritt nach vorhergegangenen Pausen leicht bemerkbar, dagegen aber sind die beiden anderen Themata im Anfang sehr verwischt. Anstatt des ersten Motivs des ersten Thema, —



wie unter a., erscheint eine Variation dieser Note in der Gestalt des zweiten Motivs des zweiten Thema, und an der Stelle des ersten Motivs des zweiten Thema unter c. erscheint ein ganz neues, wie unter d. zu sehen, welches auch noch dem zweiten Motiv das erste charakteristische Achtel verkümmert.

Die nächste Erscheinung aller drei Themata, Takt 51, 52, 53, ist bestimmter. Das zweite in der vierten Stimme und das dritte in der Oberstimme treten vollständig auf; das erste nur ist wieder im ersten Takte um die Hälfte seiner Anfangsnote verkürzt. Doch wird die Erkennbarkeit durch diese Aenderung nicht mehr beeinträchtigt, da man sich bereits daran gewöhnt hat.

Die Nachahmung Takt 54, 55 und 56 enthält alle drei Themata, das erste und zweite mit ähnlichen Veränderungen im Anfang wie mehrere der vorigen.

In Takt 57 und 58 tritt nur das zweite in der Oberstimme, aber verkürzt und verwischt, und das dritte ganz in der zweiten Stimme hervor, während das erste schweigt.

Dagegen erscheinen nun in Takt 59, 60 und 61 alle drei Themata, das erste in der Oberstimme, das zweite in der zweiten Stimme, das dritte in der Viola, zum ersten Mal vollständig, unverkürzt und unverkümmert, wie Bach unfehlbar diese Gestaltung zuerst koncipirt hat.

In Takt 62, 63, 64 und 65 werden nun die Themata III (erste,

vierte und fünfte Stimme) und II (zweite Stimme) durchgeführt, das zweite unvollständig, das dritte im 64. und 65. Takte zwischen der vierten Stimme und dem Bass als Engführung.

Nach diesen Andeutungen ist die freiere oder strengere Behandlung der Themata im weiteren Verlauf der Fuge leicht zu erkennen. Wir gehen daher zu einigen anderen Bemerkungen über.

Auch manche der in dieser Fuge erscheinenden Gestaltungen sind zweifelhafter Art, indem man sie als unvollständige Nachahmungen oder als blosse aus thematischem Stoff gewebte Zwischenspiele betrachten kann. Dazu gehört z. B. die letztbesprochene Erscheinung in den Takten 62, 63, 64 und 65; ferner die in den Takten 69, 70, 71, 72 u. a. m.

Eine schöne Engführung zwischen dem ersten Thema in der ersten Stimme und dem Bass und zugleich dazu zwischen dem dritten Thema in der vierten, dritten, zweiten, ersten Stimme und im Bass enthalten die Takte 96, 97, 98, 99, 100, nebst der ersten Hälfte des Taktes 101.

Obgleich die Fuge fünfstimmig ist, arbeiten doch selten alle Stimmen zusammen; weit öfter erscheint der vier- und dreistimmige Satz. Abgesehen davon, dass der Kontrast dies verlangt, wird auch durch den wenigerstimmigen Satz die Durchsichtigkeit und Erkennbarkeit der Themata nicht wenig befördert.

Manche Gestaltungen sind keine Umkehrungen, sondern nur Transpositionen der Themata in andere Lagen. Diese, sowie auch die wirklichen Umkehrungen wird der Schüler leicht erkennen.

Man sieht ein, dass in der Tripelfuge noch weit mehr als in der Doppelfuge beim Auftritt aller drei Themata zugleich von neuer Harmonisirung nicht die Rede sein kann. Denn aus einer dreistimmigen Harmonie durch Hinzufügung von Nebenstimmen andere Harmonien zu entwickeln, wird nur in seltenen Fällen und beschränktester Einzelnheit möglich sein. Eine Tripelfuge ist daher in gewisser Hinsicht leichter als eine Doppelfuge, und eine Doppelfuge wieder leichter als eine einfache zu bilden. Das Schwerere ist die Erfindung von zwei oder drei melodisch und rhythmisch verschiedenen, selbstständigen und umkehrungsfähigen Sätzen. Hat man diese gewonnen, die verschiedenen Umkehrungen skizzirt, die brauchbarsten zur Anwendung in dem Tonstück ausgewählt, so ist die Hauptsache eigentlich gethan; es bleibt dann nur übrig, das vorhandene Material in eine gute Disposition, die einzelnen Skizzen in gute Verbindung mit einander zu bringen. Dasselbe gilt nun selbstverständlich und in noch strengerem Sinne von der Quadrupel- und Quintipelfuge. Und hiermit hat der Schüler einen weiteren schlagenden Beweis, dass bei solchen Kompositionen viel voraus skizzirt, gerechnet und in abgerissenen Sätzen notirt werden muss, was aber

keineswegs den geübten Komponisten hindert, daraus ein innig verbundenes, fliessendes, wie in einem Guss empfangenes Kunstwerk zu gestalten.

Die Theoretiker sind bis heute noch nicht einig, ob die *Cis* moll Fuge von S. Bach eine wirkliche Tripelfuge sei. Dass sie die Wirkung einer solchen mache, gestehen sie bereitwillig zu, aber — die Gegensätze sind nicht streng als Führer und Gefährte eingeführt, und darum — so weiss man doch nicht recht!

Der vertrackte Begriff und Ausdruck »Gefährte«! Was hat er den Schülern und Lehrern schon für Sorgen und Verlegenheiten bereitet, bis auf den heutigen Tag! — Ich werde diesem Mephistopheles, den ich in meine Lehre gar nicht eingelassen habe, später ein eigenes Kapitel widmen, und dann wird sich zeigen, welches Unheil er Jahrhunderte hindurch in der Lehre wie in der Praxis angerichtet hat!

Nach Bach's Willen und Bewusstsein hat das vorstehende Tonstück sicher eine Tripelfuge sein sollen, nur in freierer Weise behandelt, und so wollen auch wir sie dafür nehmen.

Es giebt allerdings strengere Tonstücke der Art, die ihr Wesen bestimmter aussprechen; ein solches folge nun von unserm grossen Meister.

Tripelfuge aus Bach's „Kunst der Fuge", Contrapunctus VIII.



Die fünf anderen Versetzungen, mit ihren Anfängen nur angegeben.

b. II. c. II.

380.

III. I. I. III.


d.
III.
e.
I.
I.
II.
II.
III.
f.
I.
III.
II.
Die nach dieser Skizze ausgearbeitete Fuge.
381.
Th. 1.
tr
Th. 1.
tr
Th. 1.
tr


Th. 1.

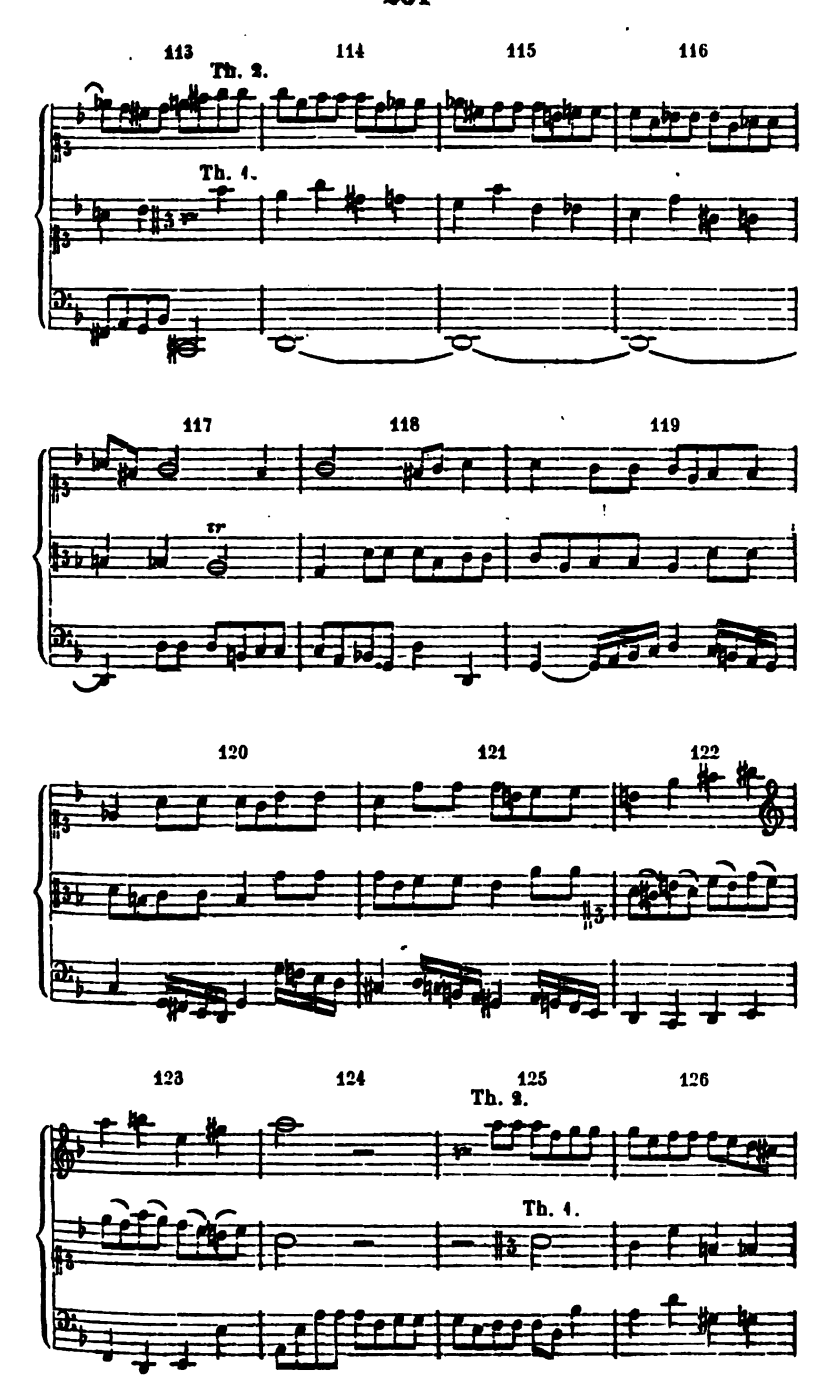

34
35
36
37
Th. 1.
tr
38
39
40
41
Th. 1.
Th. 2.
tr
42
43
44
45
Th. 2.
Th. 1.
tr
46
47
48
49
Th. 1.
Th. 2.
50
51
52
53

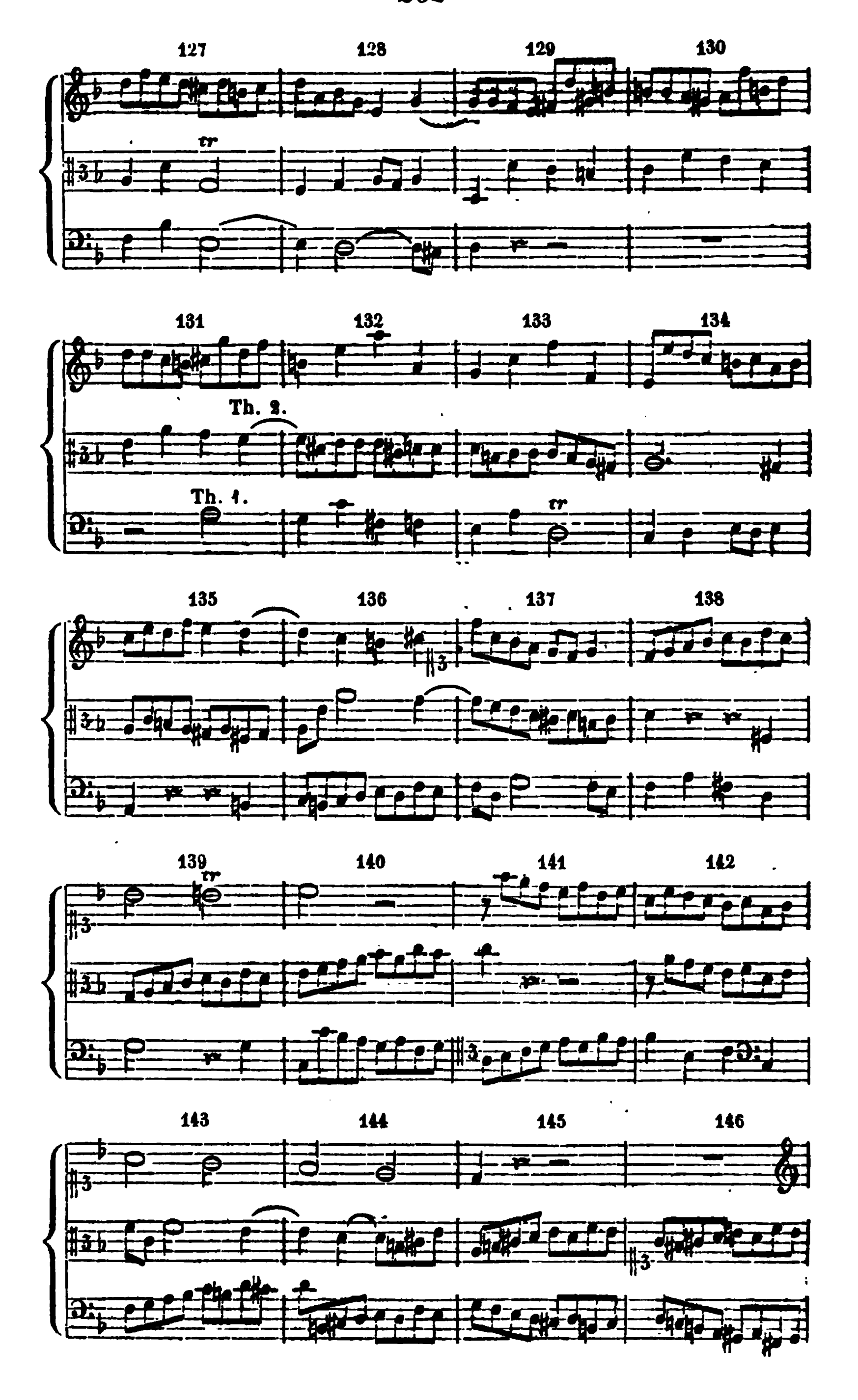

54
55
56
57
58
59
60
61
Th. 1.
Th. 2.
62
63
tr
64
65
66
67
Th. 2.
68
69
Th. 1.
tr
70
71
72
73


74
75
76
77
78
79
80
81
Th. 1.
Th. 2.
82
83
tr
84
85
86
87
88
89
90
91
92



93
94
95
96
Th. 8.
97
98
99
100
Th. 8.
101
102
103
104
105
Th. 8.
106
107
108
109
110
111
112


113
114
115
116
Th. 2.
Th. 1.
117
118
119
tr
120
121
122
123
124
125
126
Th. 2.
Th. 1.



127
128
129
130
tr
131
132
133
134
Th. 2.
Th. 1.
tr
135
136
137
138
139
tr
140
141
142
143
144
145
146


147
148
149
150
Th. 1.
tr
Th. 2.
Th. 3.
151
152
153
154
Th. 3.
Th. 1.
tr
Th. 2.
155
156
157
158
Th. 2.
Th. 1.
159
160
161
162
Th. 3.
163
164
165
166


167
168
169
170
Th. 2.
Th. 4.
171
Th. 3.
172
173
174
tr
175
176
177
178
179
180
181
182
Th. 4.
183
Th. 2.
Th. 3.



Erläuterungen.

§ 226. Die Theorie giebt den guten Rath, zur Fuge wenigstens eine Stimme mehr zu nehmen, als sie Themata enthält, um die Harmonie nöthigenfalls damit vervollständigen zu können. Doch ist dies keine unbedingte Massnahme, denn auch ein zwei-, noch mehr ein dreistimmig umkehrungsfähiger Satz, namentlich in der Oktave, lässt sich ohne weitere Zuthat harmonisch genügend darstellen. Einen Beweis dafür hat uns Meister Bach in der vorstehenden Tripelfuge hinterlassen, wo alle drei Themata von Takt 147 bis zum Schluss verbunden erscheinen.

Vom Anfange bis zum 38. Takte ist das Tonstück eine einfache Fuge, in welcher das erste Thema für sich allein durch mehrere Nachahmungen geführt ist.

Vom 39. Takte an tritt zu dem ersten Thema das zweite und hiermit entsteht eine Doppelfuge, welche bis zum 146. Takte geht.

Mit dem 147. Takte tritt zu den beiden vorhergegangenen auch das dritte Thema, und von da ab bis zum Schluss haben wir also eine Tripelfuge vor uns.

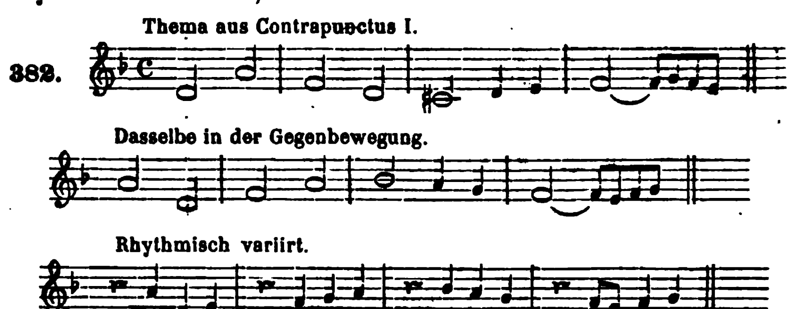
In der ersten Partie wechseln die Nachahmungen nur zwischen Tonika und Dominante der Haupttonart ab. Die zweite Partie, in Gestalt der Doppelfuge, entwickelt eine reichere Modulation, mit Versetzungen der Nachahmungen in andere Tonarten und mitunter in anderes Tongeschlecht.

Auch noch einige Nachahmungen im Anfange der dritten Partie, der Tripelfuge, wandeln in auswärtigen modulatorischen Gebieten

hin; erst mit dem 171. Takte wird in die Haupttonart zurückgegangen.

Der erste Entwurf, 379, und dessen fünf Versetzungen, 380, sind alle in der Haupttonart, und jedes Thema vollständig notirt. Dies ist die sicherste Weise, den Hauptstoff der ganzen Fuge anschaulich vor den Geist zu stellen.

Bemerkt sei noch, dass das dritte Thema aus dem Thema zu Contrapunctus I gebildet, aber in die Gegenbewegung gebracht und rhythmisch variirt ist, nämlich:



Bei der Ausführung wird mit den Skizzen freier geschaltet; da werden zur fliessenden Verbindung derselben und künstlerischen Ausgestaltung der Idee mancherlei Aenderungen damit vorgenommen. Wir haben dergleichen schon früher bemerkt. An der gegenwärtigen Tripelfuge sind ebenfalls mehrere wahrzunehmen, wovon wir wenigstens einige der auffallenderen kurz andeuten wollen.

Darunter gehört zunächst die mehr oder weniger freie Aenderung des Anfangs und Endes der Themata.

So erscheint z. B. bei dem Zusammentritt des ersten und zweiten Thema vom 39. Takte an das ganze letzte Motiv des zweiten Satzes in der Altstimme, Takt 42, —



anstatt in seiner ursprünglichen Gestalt wie bei *a.*, umgeändert wie bei *b.*, wofür es indessen der Bass, nach *G* moll versetzt, wie bei *c.* hören lässt.

Dieselbe Freiheit zeigt Takt 46, wo das substituirte Motiv *b.* im Diskant, das ursprüngliche im Alt steht.

Ebenso behandelt ist Takt 52, wo der Bass ein neues Motiv, der Diskant das ursprüngliche bringt; desgleichen Takt 64, und ferner Takt 70.

Bei dieser Nachahmung hat auch der Bass in der zweiten Hälfte des 67. Taktes —

384. 

die ursprüngliche halbe Taktnote des ersten Thema unter *a.* in vier Achtel wie bei *b.* aufgelöst und variirt.

In Takt 79 ist die Anfangsnote des ersten Thema (Alt) in zwei Viertel verwandelt, auch wird dieses Thema in Takt 81 abgebrochen und in derselben Stimme gleich das zweite daran gehängt; ferner verändert zeigt sich das letzte Motiv des zweiten Thema in demselben Takte (Bass); ebenfalls in diesem Takte ist aus der halben Taktnote des ersten Thema nur eine Viertelnote gemacht worden.

Noch mehrere solcher Freiheiten kommen im Verlauf der Fuge vor, die der Schüler selbst weiter aufsuchen mag.

Von Takt 94 an erscheint zum ersten Mal, und zwar allein, das dritte Thema; im 99. Takte scheint die Verbindung mit dem zweiten (Alt) eintreten zu wollen, es sind aber nur kurze, kleine Versuche, die sich gleichsam noch nicht fügen wollen, u. s. w.

Manche Auftritte zweier Themata zusammen sind mehr zwischenspielartiger Natur als eigentliche Nachahmungen, wie z. B. Thema 1 und 2 von der zweiten Hälfte des 88. Taktes an, u. s. m.

Kurz, in vollständiger ursprünglicher Gestalt, wie sie der erste Entwurf in Beispiel 379 *a.* enthält, kommen die Themata, einzeln und zusammen betrachtet, sehr selten zur Erscheinung, am strengsten alle drei nur in der Nachahmung von Takt 170 — 174.

Fragen wir nun nach der Ursache und nach dem Werth solcher Freiheiten, so wäre in Hinsicht auf den ersten Punkt etwa zu sagen, dass zu den Aenderungen die Beschränkung auf nur so viel Stimmen, als die Fuge Themata verarbeitet, Anlass geben könnte, insofern überall volle Harmonie und fliessender polyphoner Stimmengang beobachtet werden soll.

Allein wir finden solche Freiheiten auch in einfachen Fugen, und in der vorstehenden Tripelfuge auch da, wo, wie im Anfang, nur ein Thema, und später nur zwei zusammen gebracht sind. Auch würde dieser Grund bei einem Meister wie Bach nicht ausreichen, denn ihm wenigstens wäre es in den allermeisten Fällen ein Leichtes gewesen, unbeschadet der vollen Harmonie und der fliessenden Polyphonie die Themata in ihrer unveränderten Gestalt vorzuführen.

Ihm muss daher das treue Festhalten am ursprünglichen Entwurf nicht so wichtig und nothwendig vorgekommen sein, vielmehr hat er wahrscheinlich in solchem Gebahren eine grössere Freiheit und Mannichfaltigkeit des Tonstückes, und ein Freimachen von der zu starren Regel gesehen.

Auch würde in der That in Fugen mit mehreren Thematen, in einer Tripelfuge besonders, von da an wenigstens, wo alle drei zugleich auftreten, wenn sie durchaus dem Hauptentwurf ganz treu entsprechen sollten, von einem freien Kunstwerke die Rede kaum noch gelten können; denn die ganze Prozedur liefe alsdann auf eine rein mechanische Arbeit, auf die wechselsweise Versetzung der drei Themata in die verschiedenen Stimmen hinaus, wobei, wenn alle Sätze nur nach dem Kontrapunkte der Oktave umkehrungsfähig sind, nur umgekehrte Akkorde, nirgends aber andere Harmonien zum Vorschein kommen könnten. Die Freiheit träte alsdann nur in den Zwischenspielen ein.

In Bezug auf den Werth solcher freien Behandlung der Themata muss man aber nach der Wirkung derselben auf den Geist des Hörers fragen. In dieser Hinsicht ist die unerlässliche Bedingung, dass, wenn mehrere Themata zugleich erscheinen, dieselben auch in dieser Kombination erkannt und erfasst werden sollen. Würden sie also bis zu dem Grade der Unkenntlichkeit verändert und entstellt, dass eines oder das andere, oder zwei, oder alle gar nicht in ihrem Ursprung zu erkennen wären, so wäre ihr Zweck, den Geist zu vergnügen, verfehlt, und somit die Kombination eine vergebliche.

Wird hingegen die Erkennbarkeit der bezüglichen Kombination erhalten, welches allemal der Fall ist, wenn ein bedeutender Theil jedes Thema sich produzirt, so ist der Hauptzweck erreicht, und die kleineren Aenderungen können dann das Interesse eher vermehren als vermindern, weil andere Wendungen eines öfter wiederholten Gedankens ihm einen neuen Reiz beifügen.

Bedenken wir dazu noch, dass in dem Begriff »andere Wendung« mehr das Folgende als das Beginnende eines Gedankens liegt, so wären hiernach mehr die Aenderungen des Endes als des Anfanges gerechtfertigt. Allein auch das Gegentheil, eine Veränderung nämlich des Anfanges eines musikalischen Gedankens, kann ihren Reiz haben, dadurch, dass man anfänglich eine neue Gestalt zu erblicken glaubt, welche sich aber bald in die bekannte verwandelt, etwa wie es uns gefallen kann, wenn eine uns lieb gewordene Person ihre Verkleidung abwirft und sich in ihrer wahren Gestalt zeigt.

So viel über Ursache und Werth der mit dem Thema oder den Thematen in den einfachen und mehrfachen Fugen vorgenommenen Aenderungen*).

---

*) Die Zwischenspiele anzugeben, habe ich nicht mehr für nöthig gehalten. Doch möge der Schüler sorgfältig das Material untersuchen, aus welchem sie gewebt sind; er wird finden, dass alle drei Themata wechselsweise Stoff dazu hergegeben haben.

Was nun die Uebungen in den Doppel- und Tripelfugen betrifft, so liegt das Hauptsächliche darüber in den aufgezeigten Entwürfen dazu und in den Erfindungsweisen des doppelten und dreifachen Kontrapunktes bereits vor.

Neuntes Kapitel.

Der vierfache umkehrungsfähige Kontrapunkt in der Oktave und die Quadrupelfuge.

---

§ 227. In diesem Kontrapunkte werden vier Melodien in der Oktave umkehrungsfähig gebildet, nach den früher gegebenen Regeln für den zwei- und dreistimmigen Kontrapunkt der Art.

Hier sind vierundzwanzig verschiedene Kombinationen oder dreiundzwanzig Versetzungen aus der Hauptkomposition zu ziehen.

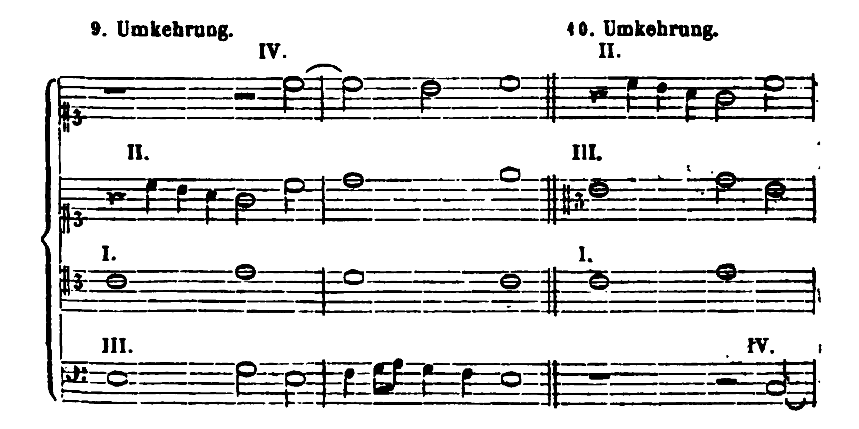
Beispiel eines vierfachen umkehrungsfähigen Kontrapunktes in der Oktave.

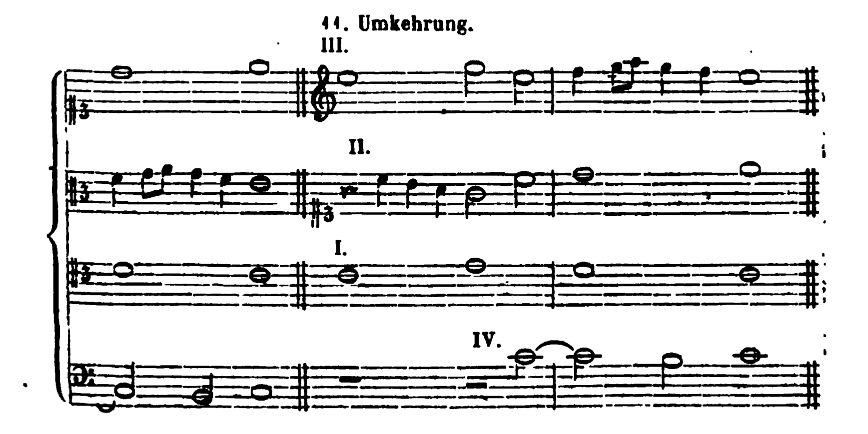


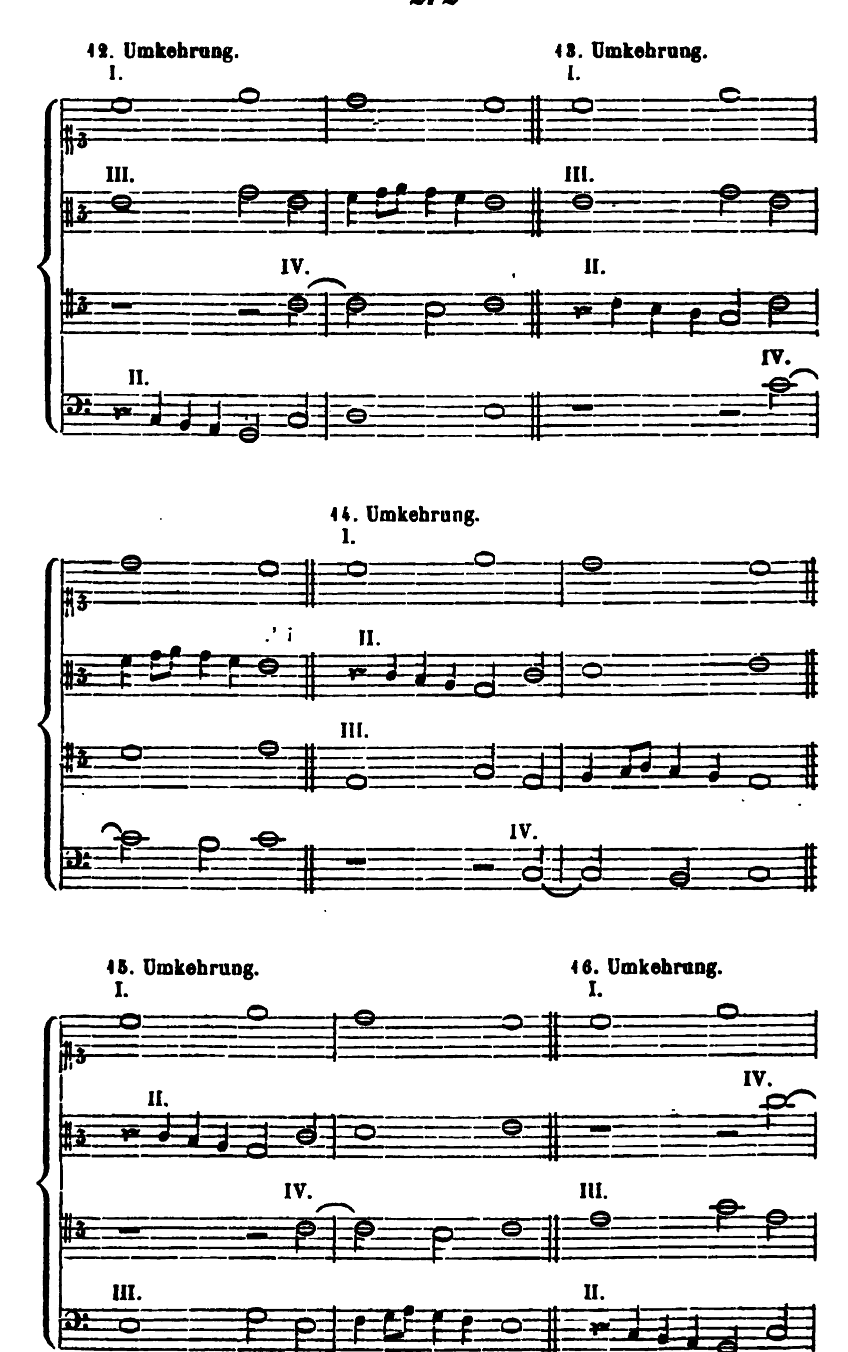

3. Umkehrung.
III.
II.
IV.
I.
4. Umkehrung.
II.
IV.
III.
I.
5. Umkehrung.
IV.
II.
III.
I.
6. Umkehrung.
IV.
III.
I.
II.
7. Umkehrung.
III.
IV.
I.
II.


8. Umkehrung.
II.


IV.
I.
III.


9. Umkehrung.
IV.
II.
I.
III.
10. Umkehrung.
II.
III.
I.
IV.


11. Umkehrung.
III.
II.
I.
IV.


12. Umkehrung.
I.
III.
IV.
II.
13. Umkehrung.
I.
III.
II.
IV.
14. Umkehrung.
I.
II.
III.
IV.
15. Umkehrung.
I.
II.
IV.
III.
16. Umkehrung.
I.
IV.
III.
II.

17. Umkehrung.



Obgleich noch nicht alle Versetzungen dieser vier Themata erschöpft sind, liegt doch in den hier notirten bereits überreicher Stoff zu einer sehr langen Quadrupelfuge vor.

Im Fall man die Skizzen zu einer solchen benutzen wollte, würde dem dritten Thema wegen des gleichzeitigen Anfangs mit dem ersten eine kleine rhythmische Aenderung gut thun, z. B.



wodurch der Eintritt eines jeden Thema von dem andern unterschieden wäre.

§ 228. Eine Quadrupelfuge hat nun gewiss für Jeden, der mit den kontrapunktischen Künsten und der Fugenarbeit überhaupt noch nicht vertraut ist, ein sehr gelehrtes und sehr abschreckendes Ansehen. Ich will darum eine der künstlichsten, aber zugleich klarsten und ausgeführtesten der Art mit nur vier Stimmen von Cherubini vollständig vorführen, vorher aber die stufenweise Entstehung, Entwurfs- und Skizzirungsweise derselben angeben, woraus man sehen wird, dass die Sache für den Eingeweihten nicht so schwer ist, als sie scheinen mag.

1) Die erste Prozedur besteht in der Erfindung einer im vierfachen umkehrungsfähigen Kontrapunkte in der Oktave gesetzten Hauptkomposition, in welcher jede Stimme ein rhythmisch und tonisch verschiedenes Thema vorträgt. Die verschiedenen Methoden, nach welchen man bei der Erfindung einer solchen kleinen Hauptkomposition zu Werke gehen kann, sind weiter vorn angegeben worden. Der geübte Meister erfindet zuerst das vollständigste Thema.

Dies ist in der später zu analysirenden Cherubini'schen Fuge das folgende.



Dazu wird nun successive ein zweites, drittes und viertes nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave gesetzt, indem man die Themata nach der Ordnung ihrer näheren Eintritte numerirt. Hieraus entsteht der Hauptentwurf, die Grundlage des ganzen Tonstückes, welche zu der Cherubini'schen Fuge so aussieht.

Hauptentwurf.

388.

Th. 1.

Th. 2.

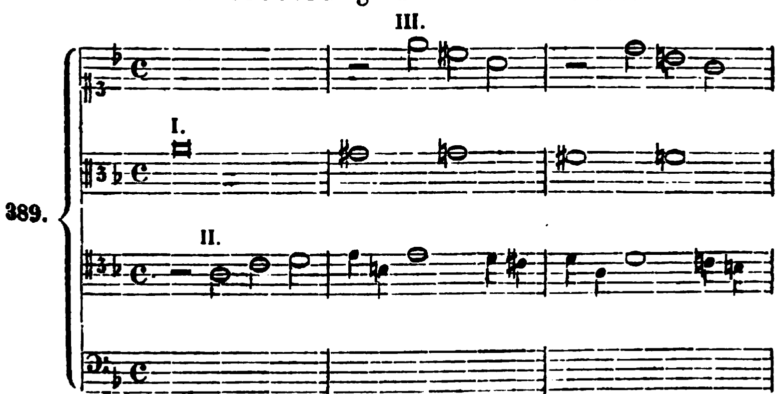
Th. 3.

Th. 4.

2) Die zweite Prozedur wäre, in ausführlichster Weise vorgenommen, die Versetzung dieser Hauptkomposition in alle dreiundzwanzig Versetzungen, resp. Umkehrungen, wie in Beispiel 385 zum grössten Theil mit dem dortigen Hauptentwurf geschehen. Denn obgleich alle vierundzwanzig Gestaltungen auch in der längsten zu ertragenden Fuge nicht angebracht werden können, so ist es doch gut, sie alle, und zwar numerirt, vor Augen zu haben, um die brauchbarsten davon zur Benutzung in dem Tonstück auswählen zu können. Vielleicht ist der Schüler, nach mehreren Uebungen in diesem vierfachen Kontrapunkte für sich, hier nun auch so weit befähigt, die Versetzungen nicht alle in der Tonika zu notiren, sondern, mit Rücksicht auf den künftigen Gebrauch in der Fuge, einen Theil davon in die Dominante und einige verwandte Nebentonarten zu transponiren, wobei ihn die Rücksicht auf gute Lagen der Stimmen in den Umkehrungen zu leiten hat. Der geübte Meister wird sich alle Umkehrungen nicht hinschreiben, sondern gleich nur diejenigen davon auswählen, welche er später in der Fuge selbst anzuwenden gedenkt. Man sieht, dass die Lösung dieser Aufgabe keinen Hexenmeister verlangt, selbst in Hinsicht des vierfachen Kontrapunktes nicht, der sich nur über die anderthalb letzten Takte erstreckt. Der erste Takt enthält nur einen zweistimmigen, der zweite, dritte und die erste Hälfte des vierten Taktes nur einen dreistimmigen. Und doch ist mit diesen wenigen Takten die eigentliche Erfindung gewonnen und die relativ grösste Schwierigkeit der ganzen, so erschrecklich gelehrt und kunstreich aussehenden Arbeit überwunden, wie sich zeigen wird.

Zur Probe der Umkehrungsskizzen mögen nur einige aus der Cherubini'schen Fuge hier stehen.

Eine Versetzung in die Dominante.





Eine Umkehrung in die Tonika.





Eine zweite Versetzung und Umkehrung in die Dominante.



3) Die dritte Prozedur richtet sich auf die Aufsuchung und Skizzirung der Engführungen, und zwar *a*) von **jedem** Thema erst allein, dann *b*) von zwei, drei und allen vieren möglicherweise.

Auch davon nur einige Proben.

Engführung des ersten Thema.





Engführung des ersten Thema in der Verkleinerung, nicht ganz zu Ende geführt.



Noch nähere Engführung.

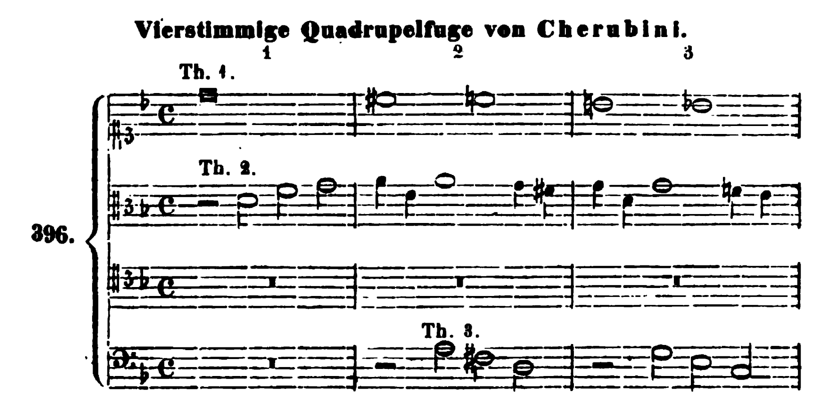


Das dritte und vierte Thema in Engführungen gebracht.



4) Die vierte Prozedur skizzirt Nachahmungen aus Theilen aller Themata, welche später zu Zwischenspielen verwendet werden. Da bietet sich unerschöpflicher Stoff zu den mannichfaltigsten und verschiedenartigsten Gestaltungen, wovon aber verhältnissmässig nur wenige benutzt werden können.

Vierstimmige Quadrupelfuge von Cherubini.




4
5
Zw.
6
Th. 4.
7
8
Th. 3.
9
Th. 4.
Th. 2.
10
11
12
Th. 4.


13
14
15
Zw.
Füllstimme, dem
Th. 1.
Th. 2.
16
17
18
dritten Thema entnommen.
Th. 4.
Th. 3.
19
20
21
Zw.


22
23
24
Th. 2.
Füllstimme, wie oben in Takt 16, 17, 18.
Th. 3.
Th. 1.
25
26
27
Zwischenspiel, grösseres, aus
Th. 4.
28
29
30
Themastheilen gewebt.
Th. 1, verkleinert.
Th. 1, verkleinert.
aus Th. 4.



Zw., welches aus dem verkürzten ersten Thema in


40
41
42
Gestalt von Engführungen gewebt ist.
43
44
45
46
47
48
Bruchstück des Th. 4.
Bruchstück des Th. 8.
Nachahmung des Th. 8.
Nachahmung des Th. 4.


49
50
51
52
53
54
Th. 1, vollständig.
Th. 2, nicht ganz
55
56
57
vollständig.


58
59
60
Zw., aus Th. 3 und 4 gebildet.
Th. 4.
Bruchst. des Th. 3.
61
62
63
Nachahmung; Bruchstück des Th. 3.
Th. 4.
64
65
66
Bruchstück des Th. 3.
Nachahmung des Th. 4.
Bruchstück des Th. 4.
Nachahmung des Th. 3.


67
68
69
Bruchstück
des Th. 4.
70
71
Bruchstück des Th. 4.
72
Bruchstück des Th. 2.
73
Bruchstück des Th. 2.
74
75
Bruchstück des Th. 4.


76
77
78
79
80
81
Bruchstück des Th. 4 in der Gegenbewegung und
82
83
84
Verkleinerung.
Bruchstück wie im Tenor Takt 80 ff.


85
86
87
Bruchstück wie im Tenor Takt 80 ff.
88
89
90
Bruchstück wie im Tenor Takt 80 ff.
91
92
93
Bruchstück wie
Bruchstück wie im Tenor Takt 80 ff.

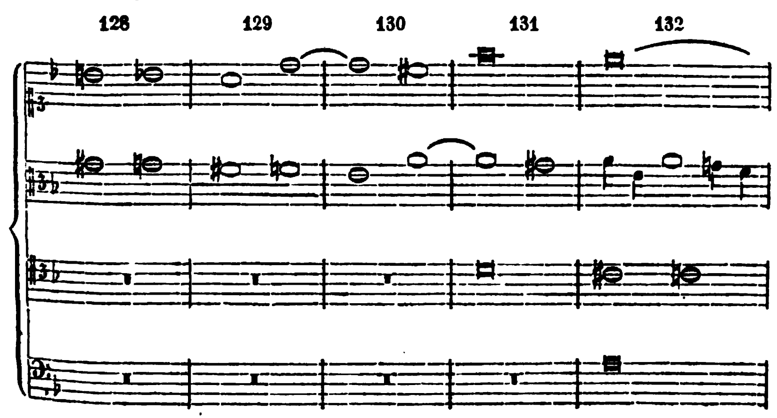

94
95
96
Bruchstück wie im Te-
im Tenor Takt 80 ff.
97
98
99
Nachahmung.
nor Takt 80 ff.
Nachahmung.
Bruchstück des Th. 1 in der geraden Beweg. u. Verkleinerung.
Bruchstück in der Gegenbewegung.
100
101
102

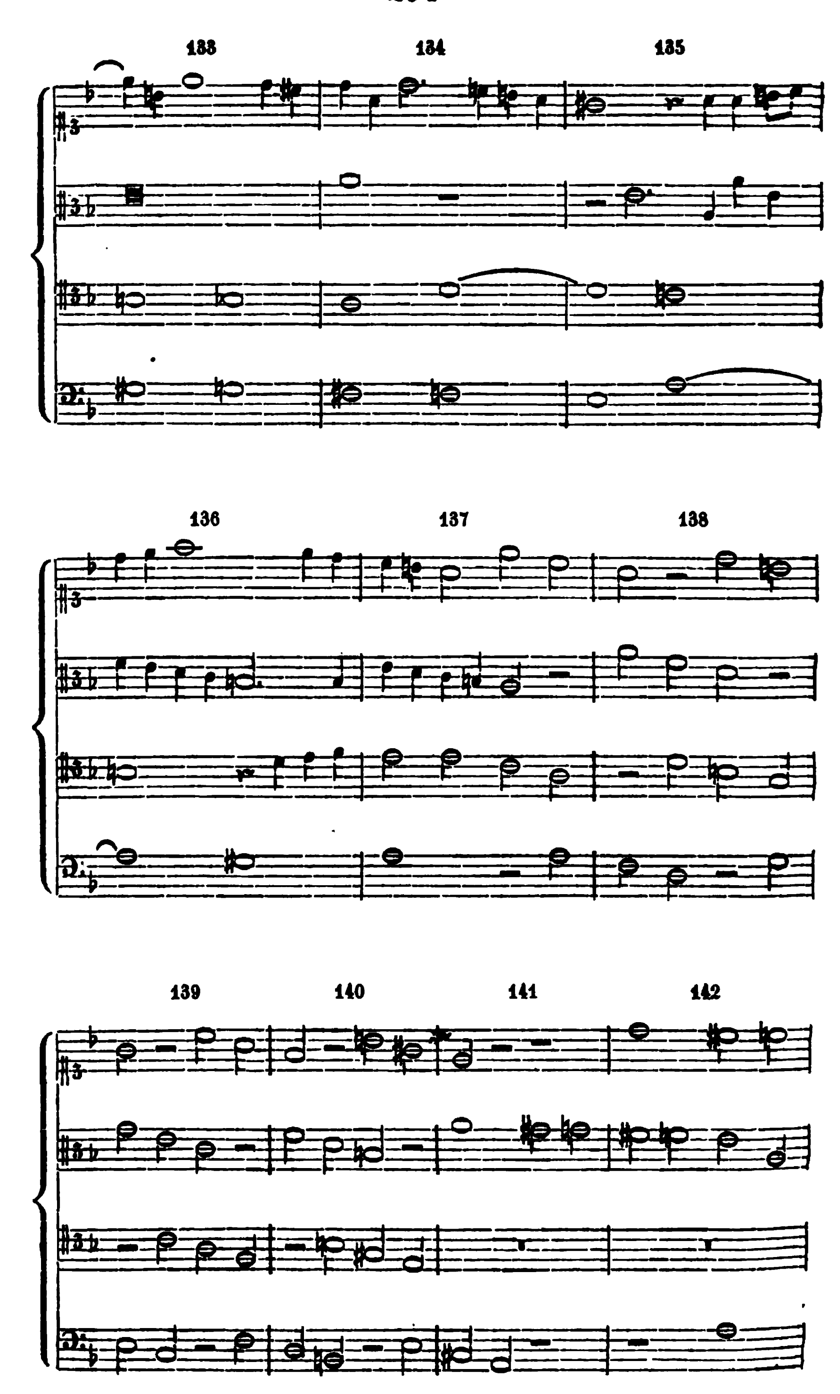

103
104
105
106
107
108
109
110
111


112
113
114
115
116
117
118
119
120

121 122 123

124 125 126 127

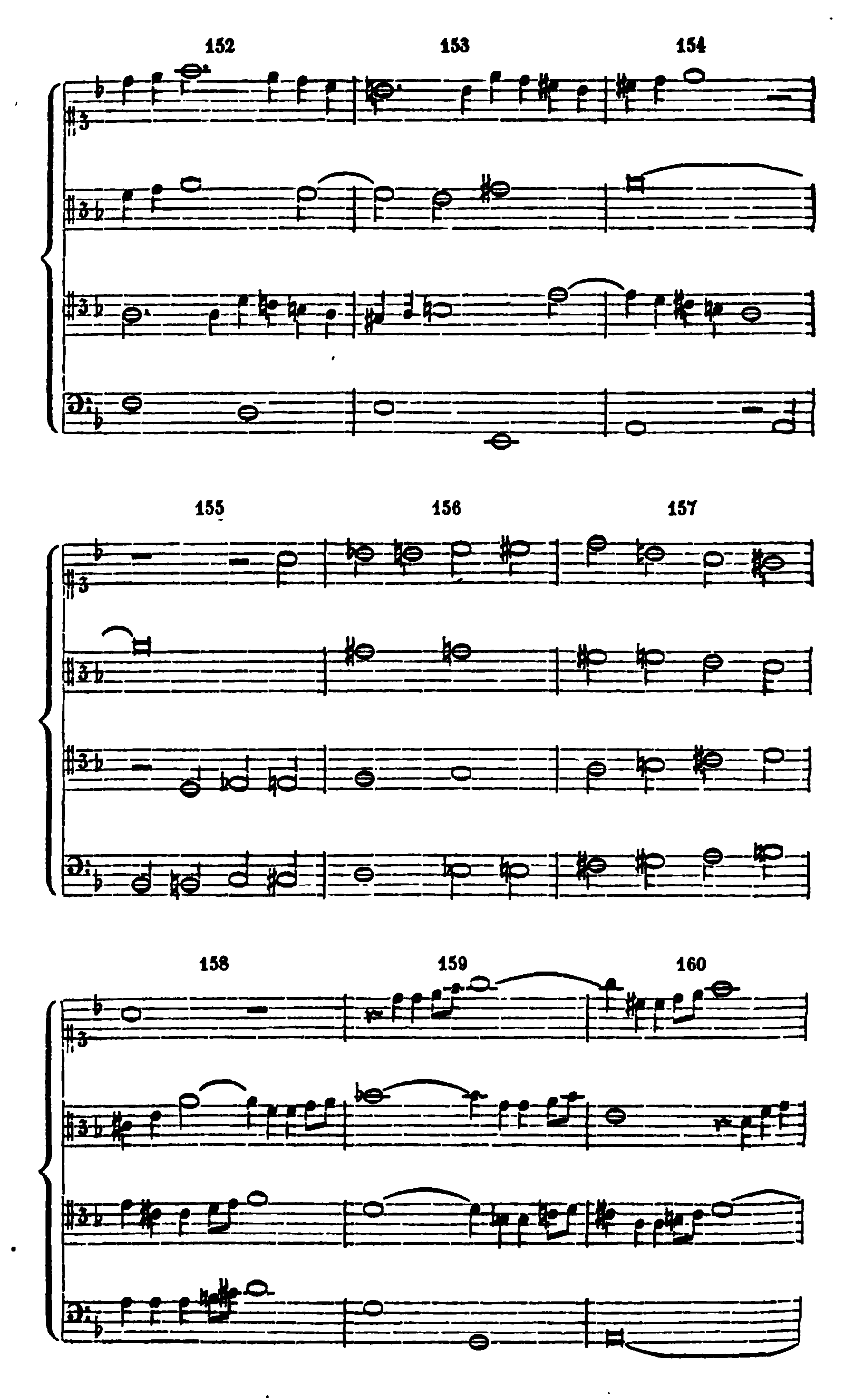



133
134
135
136
137
138
139
140
141
142

143 144 145

146 147 148





152
153
154
155
156
157
158
159
160


161
162
163
164
165
166
167
168
169


170
171
172
173
174
175
176
177
178

Erläuterungen.

§ 229. Ich habe die Numerirung der Themata und die Bemerkungen dazu von Takt 100 an unterlassen, damit der Schüler sie zur Uebung in der Auffindung aller thematischen Kombinationen selbst weiter fortsetzen möge. Was seinem Blick in diesem komplizirten Tonstück etwa noch entgehen könnte, sollen die folgenden Bemerkungen weiter andeuten.

1) Man sieht auch hier, wie schon bei der Tripelfuge bemerkt wurde, dass überall, wo die Themata zusammen erscheinen, keine neue Arbeit, sondern nur eine Versetzung oder Umkehrung der ersten Gestaltung, des Hauptentwurfs, wie ihn Beispiel 388 vorführte, stattfinden kann. Zu melodischen und harmonischen Zuthaten geben nur die Themata Gelegenheit, welche vor ihren Eintritten Pausen haben, wie Thema 3 und 4.

Diese Pausen können bei den Versetzungen und Umkehrungen, welche im Verlauf der Fuge erscheinen, durch Thema- oder Nebenmotive ausgefüllt, zum Theil auch anders harmonisirt werden.

Man vergleiche den Anfang der Fuge, Beispiel 396, mit der folgenden Bearbeitung.



Unter den Klammern sind die Pausen des dritten Thema (Bass) und des vierten (Tenor) mit thematischen Motiven ausgefüllt und dadurch theilweise auch andere Harmonien erzeugt worden.

Wenn indessen durch solche Ergänzungen der pausirenden Takte vollere und theilweise harmonisch veränderte Sätze zu erzielen sind, so wird andererseits eben dadurch auch die Erkennbarkeit der verschiedenen Themaeintritte erschwert, welcher Uebelstand überhaupt in dem Maasse zunimmt, als die Zahl der polyphonen Melodien sich vermehrt. Ausserdem würde, wenn diese Ausfüllung überall eingeführt werden sollte, der Kontrast, welchen die Mehr- und Minderstimmigkeit bewirkt, verloren gehen, der durchgängig vierstimmige Satz eine monotone Farbengleichheit hervorbringen, die keinem, namentlich längeren Tonstück zum ästhetischen Vortheil gereichen kann. Aus diesen Gründen ist es rathsam, da, wo alle Themata zusammen erscheinen, mit den Ergänzungsmotiven sparsam zu sein.

2) Obwohl, wie Beispiel 385 zeigt, ein vierfacher Kontrapunkt dreiundzwanzig Versetzungen zulässt, so können davon verhältnissmässig nur wenige in einer Fuge mit vier Subjekten verwendet werden. Denn wollte man sie alle anbringen, so würde ein solches Tonstück — da wenig oder keine Zwischenspiele angebracht werden dürften, wenn es nicht eine übermässige Länge erhalten sollte — nichts weiter als eine Aneinanderreihung derselben nur in Stimmen und Tonarten versetzten Grundgestaltung bringen können, mithin die Benutzung aller freieren thematischen Umwandlungen verbieten.

Um nun dieser allzustrengen, starren, durchaus mechanischen Behandlung zu entgehen und dafür freiere, mannichfaltigere Formenbildungen gewinnen zu können, sind verschiedene gute Mittel vorhanden, die solchen Tonstücken nicht allein nichts von ihrem Kunstreichthum entziehen, sondern im Gegentheil denselben noch vermehren und dadurch das Interesse daran steigern.

Zu diesen guten und nothwendigen Vermannichfaltigungsmitteln gehört zunächst: dass man nicht immer alle vier Themata zusammen, sondern abwechselnd nur drei oder zwei, ja auch nur eines derselben auftreten lässt.

Damit sind schon mehrere Vortheile zu gewinnen. Ein weggelassenes Thema kann den dreistimmigen, zwei ausbleibende Themata den zweistimmigen Satz veranlassen. Hierdurch wird der Kontrast zwischen der dunklern und hellern Farbengebung ermöglicht. Ein Thema allein ohne Begleitungsstimmen soll, ausser am Anfange, im Verlauf der Fuge nicht wieder erscheinen; wohl aber kann es mit einer, zwei oder drei Nebenstimmen begleitet werden.

Bei allen Auslassungen eines oder mehrerer Themata bietet sich nun aber auch, wenn das Gesetz des Kontrastes es erlaubt, der

weitere Vortheil an, freiere Nebenstimmen bilden zu können. Treten drei Subjekte auf, so kann die Stimme, welche das vierte zu bringen hätte, anderes Figurenmaterial verarbeiten; bei nur zwei benutzten Thematen erhalten die beiden anderen Stimmen, bei nur einem auftretenden Thema die drei übrigen Gelegenheit zu freierem polyphonen Gewebe.

Es versteht sich von selbst, dass, wenn nur ein Thema eintritt, nicht alle übrigen Stimmen dazu gesetzt zu werden brauchen, dass schon eine genügen kann, wodurch ein zweistimmiger Satz, oder zwei, wodurch ein dreistimmiger entsteht.

Rechnet man hierzu noch, was schon oben bemerkt wurde, die erlaubte Ausfüllung der kürzeren oder längeren Pausen der verschiedenen Themata, wenn sie auch alle vier zusammenkommen, so ist leicht einzusehen, welche Freiheit und Mannichfaltigkeit der Polyphonie schon durch diese Mittel auch in solchen strengen Tonstücken zu erzielen ist.

3) Zu den bisherigen Bemerkungen wurde immer eine vollständige Nachahmung vorausgesetzt, dieses Wort in dem Sinne genommen, wie wir ihn für unsere Fugenlehre gleich im Anfange festgestellt haben.

Nun aber brauchen die Themata nicht immer vollständig zu erscheinen, sie können zuweilen auch nur in grösseren oder kleineren Bruchstücken vorgeführt werden.

Dies ist ein zweites, unerschöpfliches Mittel, der starren, mechanischen Form eine freiere und mannichfaltigere zu substituiren.

Nach unserer im Anfange dieses Buches aufgestellten Lehre sollten alle unvollständigen Vorführungen der Themata als Zwischenspiele erklärt werden, da wir nur die vollständigen Themaauftritte als eigentliche Nachahmungen angesehen wissen wollten. In der vorstehenden Fuge sind aber nach Cherubini manche unvollständige Gestaltungen bald als Nachahmungen, bald als Zwischenspiele bezeichnet worden. Ich werde meine Meinung über diesen zweifelhaften Punkt im Anhang mittheilen. Einstweilen sei bemerkt, dass jene Lehre sich zunächst auf die einfache Fuge bezog. In Tonstücken mit mehreren Thematen haben manche Gestaltungen, wenn auch nur aus Bruchstücken gebildet, allerdings mehr von dem Wesen einer regelmässigen Nachahmung als eines durchaus freien Zwischenspieles an sich. Beim Lichte besehen, kommt auf dem Standpunkte, welchen der Schüler jetzt einnimmt, auf die Benennung dieser Unterschiede nichts mehr an. Die Phänomene sind beide vorhanden, ihre Unterschiede — ob nämlich vollständig oder unvollständig — dem geübten Auge und Ohr vollkommen verständlich, ihre Anwendung in eigenen Kompositionen der Art keiner strikten Regel, sondern allein der Erfahrung und dem Geschmack des Kunstjüngers anheimgegeben, und so wird er des Namens nicht mehr bedürfen, um die Sache dem Wesen der Fuge gemäss behandeln zu können.

4) Ein weiteres Mittel zur freieren Gestaltung besagter Fugenart mit mehreren Thematen liefern die Engführungen, vollständige

oder abgebrochene, eines Thema oder mehrerer, möglicherweise aller; wozu endlich noch die anderen Veränderungsweisen des Thema, als da sind Gegenbewegung, Verkleinerung, Vergrösserung u. s. w., benutzt werden können.

5) Sieht man nun aus den im Anfang unserer Fuge zu den Noten beigedruckten Anmerkungen, dass die Ausfüllungen der Themapausen auf zweierlei Weisen zu behandeln sind, einmal nämlich mit neuen oder Nebenmotiven, sodann aber auch mit thematischen, so sind beide Mittel natürlich auch in allen Nachahmungen, wo eins oder einige Themata ausbleiben, zu verwenden. In den dadurch zur freien Disposition gestellten Stimmen können dann viele freiere thematische Künste, Nebennachahmungen u. dergl. m., angebracht werden, wodurch die starre Beschränkung ganz aufgehoben und auch für diese Form die freie künstlerische Gestaltung in ihr volles Recht eingesetzt wird.

6) Wir haben die Cherubini'sche Komposition eine Quadrupelfuge genannt, weil ihr Hauptentwurf und Anfang vier Themata enthält, und mehr in einem vierstimmigen Tonstück eigentlich auch nicht scheinen verwendet werden zu können. Es kommen aber im Verfolg desselben Erscheinungen vor, die es eigentlich zu einer Quintupelfuge stempeln, wenn wir nämlich einen längere Zeit festgehaltenen Gegensatz für ein wirkliches Kontrasubjekt gelten lassen wollen, zumal wenn ein solches sich auch durch sein bestimmt konstruirtes und melodisch selbstständiges Wesen hervorhebt und auszeichnet.

Eine solche Art von Gegensatz nun tritt in Takt 38, 39 und 40 im Tenor, eigentlich schon in Takt 31 und 32 zuerst im Alt, bestimmter gleich darauf im Diskant ein, und wird von da ab durch einen beträchtlichen Theil der Fuge gleich den anderen Thematen geführt, wie man sich durch Verfolgung desselben in den verschiedenen Stimmen, z. B. Takt 40 ff. im Diskant, Takt 42 ff. im Alt, Takt 44 ff. im Tenor u. s. w., überzeugen mag. Auch bezeichnet Cherubini diesen Satz ausdrücklich als ein neues Kontrasubjekt.

Es ergiebt sich hieraus, dass eine Fuge mehr Themata enthalten kann, als ihr Stimmen zu Gebote stehen, in solchen Fällen jedoch natürlich nicht mehr Sätze gleichzeitig zusammenzubringen sind, als man Stimmen zu verwenden hat.

7) Da bei dem Auftritt der vollständigen Themata die Harmonisirung derselben nur geringer Veränderungen fähig ist, so kann in allen solchen Fällen die Modulation allein durch Versetzung in andere Tonarten bewirkt werden. Immer aber kommen alsdann doch im Allgemeinen dieselben Akkordfolgen, bloss transponirt, wieder heraus. Wirklich davon verschiedene harmonische und modulatorische

Kombinationen sind daher Sache der Zwischenspiele und freieren, d. h. unvollständigen, bruchstückartigen Behandlung der Themata.

8) Mehr noch als in der einfachen Fuge muss bei Fugen mit mehreren Thematen darauf gesehen werden, dem Hauptthema Pausen vorhergehen zu lassen, damit sein jedesmaliger Eintritt deutlich in's Gehör falle. Die anderen Themata, welche später und successive hinzutreten, können Ausfüllungen ihrer Pausen durch Neben- oder Themamotive eher vertragen, da die deutlich erkannte Erscheinung des ersten und Hauptsatzes die Aufmerksamkeit auf die damit verbundenen Nebenthemata richtet, welche der mit solchen Formen überhaupt vertraute Hörer durch den klaren und vollständigen Auftritt im Anfang und in den nächsten Nachahmungen wohl gefasst hat und erwartet. Doch ist auch hier, wie schon überhaupt für alle künstlicher kombinirte Polyphonie bemerkt worden, der wenigerstimmige und durch öftere Pausen unterbrochene durchsichtige Satz immer vorzuziehen.

9) Je mehr Themata eine Fuge verarbeitet und je mehr der Komponist sich dabei in den Zwischenspielen und bruchstückartigen Nachahmungen an thematische Motive hält, desto vollkommener im technischen Sinn, d. h. in der rhythmischen und tonischen Selbstständigkeit aller Stimmen, muss die Polyphonie sich in solchen Tonstücken ausgestalten. Es macht sich dies, wenn die Themata glücklich, d. h. melodisch bedeutend und scharf gegen einander kontrastirend erfunden sind, von selbst, da jede Stimme abwechselnd alle Themata, bald vollständig, bald in einzelnen Theilen, vorzutragen hat, und ihr zu neuen oder Nebenmotiven sehr wenig Raum und Anlass geboten wird. Man verfolge in der Cherubini'schen Arbeit den einzelnen Gang welcher Stimme man wolle, vom Anfang bis zum Ende, und vergleiche alsdann damit das Bild der einzelnen Stimme, das wir in Beispiel 29 aus der einfachen Fuge von Bach vor Augen gebracht haben, so wird sich der auffallende Unterschied beider in melodischer Hinsicht Jedem sogleich offenbaren.

Als weitere natürliche Folge dieses überall festgehaltenen thematischen Stimmengewebes ergiebt sich die grosse Regelmässigkeit und Einheit jedes einzelnen Satzes wie des ganzen Tonstückes. Denn bei aller Mannichfaltigkeit, welche durch die freieren und mehr oder weniger unvollständigen Nachahmungen zu gewinnen ist, sind es doch immer und überall thematische Figuren, die uns entgegentönen, und die zugleich fast überall in regelmässigen Nebennachahmungen sich verfolgen. Selbst da, wo einmal ein neuer Gegensatz auftritt, wird er nicht ohne Wiederholung und Nachahmung in anderen Stimmen gelassen, und dadurch fast zur Bedeutung eines neuen Kontrasubjekts erhoben. Einen solchen Gegensatz z. B. bringt der Alt in den Takten 80, 81 und 82 zu einem Theil des im Tenor in

der Verkleinerung und Gegenbewegung erscheinenden ersten Thema, welcher Gegensatz dann vom Tenor Takt 82, 83, 84, hierauf vom Bass Takt 85, 86, 87, und endlich vom Diskant Takt 88, 89, 90 nachgeahmt wird.

Wenn nun diese Regelmässigkeit und ununterbrochene thematische Bezüglichkeit aller Gedanken zu einander für solche durchgängig künstlich konstruirte, streng polyphone Werke im Allgemeinen als ein Vortheil zu betrachten ist, weil sie die Auffassung derselben sehr erleichtert, so kann sie doch auch zu weit gehen, wenn nämlich die Sequenzen, vermittelst welcher freilich alle Arten von Nachahmungen am leichtesten herzustellen sind, dabei zu sehr in Anspruch genommen werden. Von dem etwas zu öfteren Gebrauch solcher, noch dazu auf ziemlich abgenutzter harmonischer Form aufgebauten Sequenzen und einer daraus entstandenen etwas zu weit getriebenen, dem Mechanischen zuweilen nahekommenden Regelmässigkeit ist nun allerdings die vorstehende Cherubini'sche Fuge nicht ganz freizusprechen, wie z. B. die Doppelnachahmung auf der fünf Takte hindurch geführten Sequenz Takt 64 — 68, ferner die von Takt 103 bis mit 106 hinlaufende und manche andere fühlbar machen. Der Kunstjünger wird gut thun, wenn er zunächst seine Themata von Sequenzen frei erhält und sie auch im Verfolg der Fuge vermeidet, wenigstens nur selten benutzt, dann möglichst kurz und auf ungewöhnlicheren Harmoniemodellen bildet.

Nachwort.

§ 230. Auch mit den vorstehenden Bemerkungen ist der kunstreiche Bau dieser Fuge, sind die darin erscheinenden Umgestaltungen und gegenseitigen Bezüge der Grundgedanken noch nicht erschöpfend enthüllt und auseinandergesetzt. Es würde eine solche bis in's kleinste Detail fortgesetzte Erklärungsweise aller weiterhin noch zur Kenntniss zu bringenden Gegenstände das Buch einerseits zu einem unförmlichen Volumen anschwellen, andererseits dem Schüler eher schaden als nützen, indem sie seine eigene Geistesthätigkeit einschläferte, anstatt aufregte. Das Hauptförderungsmittel zur Meisterschaft ist und bleibt das eigene Studium, vorausgesetzt, dass es auf die rechte Weise betrieben wird. Diese rechte Weise besteht aber darin, dass man ein Auge für alles in der bezüglichen Kunst Waltende habe, d. h. dass der Beobachtung kein in dem Kunstwerke liegendes Phänomen entgehe, von jedem die Absicht, der Grund desselben erkannt werde, und endlich das kritische Vermögen auch über die ästhetische Berechtigung des Phänomens und seines Grundes ein richtiges Urtheil abgebe. Um diese Fähigkeiten in dem Kunstjünger zu wecken, muss die Lehre im Anfang so ausführlich und subtil als möglich vorgetragen werden; um diese ge-

weckten Fähigkeiten aber zu steigern, soll von der Ausführlichkeit nach und nach abgegangen, und des Studirenden eigenem Auge und Urtheil nach Maassgabe der vorgeschrittenen Erkenntnissfähigkeit das Auffinden und Erklären des Uebergangenen überlassen werden. So habe ich es stets mit meinen Schülern gehalten, und sie sind gut dabei gefahren. Freilich bleibt der mündlichen Lehre der Vorzug, den Schüler auf das etwa von ihm dennoch Uebersehene nachträglich aufmerksam machen zu können. Um nun auch hierfür dem Selbststudirenden ein annäherndes Aequivalent zu bieten, will ich die Methode angeben, nach welcher er die in den obigen neun Erläuterungspunkten verzeichneten Beobachtungen in besagtem Tonstück selbst aufzusuchen hat. Er lese nämlich den ersten Punkt noch einmal durch, präge dessen wesentliche Bestimmungen seinem Gedächtniss scharf ein, und suche dann in der ganzen Fuge nur die darauf bezüglichen Fälle auf- und herauszufinden. Ein Beispiel wird die Sache deutlich machen.

Das wesentliche Moment in der obigen ersten Erläuterung ist die Bemerkung: dass die Pausen vor den später eintretenden Thematen mit Neben- oder Themamotiven ausgefüllt und dadurch ausser veränderter Polyphonie auch zuweilen andere Harmonien erzeugt werden können.

Geht der Jünger nun vorerst allein mit dieser Ansicht die ganze Fuge durch, so wird er einen Fall der Art schon, zur Hälfte wenigstens, d. h. eine Ausfüllung der Pausen, welche ursprünglich dem vierten Thema vorausgehen, zum grössten Theil mit Motiven des dritten Subjekts von Takt 15 — 20 im Diskant benutzt finden. Den zweiten ähnlichen Fall zeigt der Alt von Takt 22 — 27, u. s. w. Einen Fall mit Erfüllung beider Momente habe ich in Beispiel 397 aufgestellt.

Ist alles auf diesen Moment Bezügliche in der ganzen Fuge entdeckt worden, so wiederholt man dieselbe Prozedur mit dem zweiten Erläuterungspunkte, und so fort mit allen, bis man das Ganze vollständig durchdrungen zu haben glaubt. Ich sage »glaubt«, denn bis das Auge nicht durch viele Studien der Art sehr geübt ist, werden sich dem Betrachter alle Feinheiten, wenigstens nicht bei der ersten Durchsicht offenbaren. Daher rathe ich dem Jünger, das vorgeschlagene Verfahren an bedeutenden Mustern mehr als einmal in gewissen Zwischenräumen zu wiederholen. Was sich das erste Mal noch versteckte, enthüllt sich vielleicht bei der zweiten Durchsicht, u. s. w.

Zehntes Kapitel.

Mehrere doppelte Kontrapunkte in einem.

§ 231. In Mozart's Doppelfuge aus dem Requiem sahen wir, dass die beiden Themata nicht allein nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave, sondern auch nach dem der Duodezime umgekehrt sind.

Einen nach verschiedenen Intervallen umkehrbaren Kontrapunkt nennt man polymorphischen oder vermischten Kontrapunkt.

Die gebräuchlichsten Kombinationen der Art sind: zwei Sätze mit Umkehrungsfähigkeit

a) in die Oktave und Dezime;
b) in die Oktave und Duodezime;
c) seltener in die Oktave, Dezime und Duodezime.

Ich hoffe mich von jetzt an, der Raumersparniss wegen, kürzer fassen zu dürfen; denn wer die bisher vorgetragenen Lehren sich zu eigen gemacht und praktisch durchgeübt hat, ist sicherlich kein Schüler mehr, sondern ein bereits gewandter Kontrapunktist.

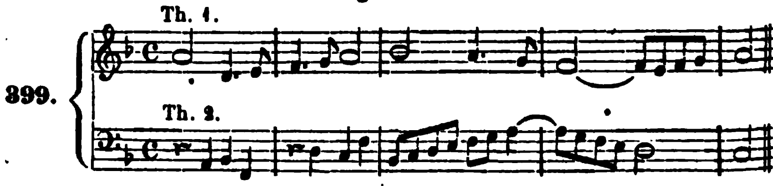
Der Kontrapunkt in der Oktave und Dezime.

§ 232. Hier ein Beispiel von Bach.

Hauptkomposition.

398.


Umkehrung in die Oktave.

399.


Umkehrung in die Dezime.

400.


Erläuterungen.

Da die Hauptkomposition den Umfang der Oktave überschreitet, mussten die Umkehrungen in die Doppeloktave und Doppeldezime gelegt werden.

Die Hauptintervalle in der Hauptkomposition sind Einklang, Sexte, Terz und Oktave. Die anderen Intervalle sind Durchgänge.

Eine zweistimmige Komposition, welche in den Hauptintervallen nur Einklang, Terz, Sexte und Oktave verwendet, die Dissonanzen nur als Durchgänge bringt, kann nicht allein in die Oktave, sondern auch in die Dezime umgekehrt werden.

Diese doppelte Umkehrungsfähigkeit erkennt man aus dem Vergleich der Zahlenschemata zu den doppelten Kontrapunkten der Oktave und Dezime.

In der Oktavenumkehrung wird aus dem Einklang die Oktave, aus der Terz die Sexte, aus der Sexte die Terz, aus der Oktave der Einklang.

Die Dezimenumkehrung verwandelt den Einklang in die Dezime, die Terz in die Dezima Quinta (Doppeloktave), die Sexte in die Duodezime, die Oktave in die Dezime.

Ob die Umkehrungen in die einfache oder doppelte Oktave u. s. w. geschehen, bringt, wie wir wissen, in den Intervallenverhältnissen keinen andern Unterschied hervor, als eben nur den der weiteren Lage.

Eine Hauptbedingung bei diesem zweifach umkehrungsfähigen Kontrapunkte ist, dass man nur die Seiten- und Gegenbewegung gebrauche, weil sonst bei den Umkehrungen verbotene Fortschreitungen entstehen würden, wie das in diesen einzeln abgehandelten Kontrapunkten bereits bemerkt worden ist.

Auf die Terz kann indessen in gerader Bewegung hinaufwärts die Sexte folgen, wie wir in der obigen Hauptkomposition unter *a.* und *b.* sehen. Es entsteht zwar dadurch in der Dezimenumkehrung eine verdeckte Quinte; allein, abgesehen davon, dass es mit diesem Uebel überhaupt nicht viel auf sich hat, so lässt es sich übrigens auch auf mehr als eine Art beseitigen: durch eine dazwischengeschobene Pause, durch zugesetzte Nebenstimmen und durch Verlegung der Umkehrung in die Mittelstimmen, wie dies Alles in der folgenden Gestaltung Bach's geschehen ist.



Die Viertelpause des zweiten Thema im dritten Takte ist zur Einschiebung des *D* moll Dreiklangs benutzt worden, wodurch das verdeckte Quintenverhältniss für das Ohr schon beseitigt wird. Dass sich Bach sowie die älteren Kontrapunktisten um die verdeckte Quintenregel der Theoretiker wenig gekümmert haben, beweisen gar viele Fälle der Art in deren Werken, beweist auch die zweite Hälfte des zweiten Taktes in vorstehendem Beispiel, wo sich zwischen Tenor und Bass ebenfalls eine solche verdeckte Quinte zeigt. Dazu kommt auch noch in der ersten Hälfte dieses Taktes der Querstand zwischen Bass und Tenor. Wenn man daher diese beiden Stimmen in diesem ganzen zweiten Takte als zweistimmigen Satz betrachtet, und ferner das doppelte *fis* im Bass und Tenor, so ist ziemlich Alles beisammen, was man einem Schüler als Fehler gegen den reinen Satz vorwerfen könnte. Es ergiebt sich daraus, wie Manches man sich in zwei Stimmen erlauben darf, wenn eine dritte und vierte ergänzend und mildernd dazu treten kann.

Die Folge von der Terz in die Sexte giebt in der Dezimenumkehrung eine verdeckte Oktave, welche mit der vorhergehenden

Quinte noch ein schlimmeres Verhältniss erzeugt. Im zweistimmigen Satz ist sie unbedingt zu vermeiden. Mit den obigen Mitteln würde sie sich im vierstimmigen Satz wohl auch mildern lassen. Sicherer geht man immer, wenn die Gegen- und Seitenbewegung durchaus beobachtet wird.

Dass die erste Note des zweiten Thema in der obigen Dezimenumkehrung chromatisch erhöht, *f* in *fis* verwandelt ist, kann uns nach den früheren Lehren über die doppelten Kontrapunkte nicht irren. Eine absolute Nothwendigkeit lag im vorstehenden Falle nicht vor. Mehreres über diesen Kontrapunkt im Anhang.

Der Kontrapunkt in der Oktave und Duodezime.

§ 233. Ein schönes Beispiel dazu haben wir an der Mozart'schen Doppelfuge, Beispiel 326, mit verschiedenen Umkehrungen und Versetzungen S. 207 ff.

Als brauchbarstes Intervall für beide Umkehrungen erweiset sich die Terz oder Dezime, welche in der Oktavenumkehrung zur Sexte oder Dezima Tertia, in der Duodezimenumkehrung wieder zur Terz oder Dezime wird. Diese Intervalle kann man auch in gerader Bewegung auf einander folgen lassen. Nächst der Terz ist die Oktave brauchbar, denn sie wird in der Oktavenumkehrung zum Einklang oder zur Oktave, in der Duodezimenumkehrung zur Quinte oder Duodezime. In der Mozart'schen Hauptkomposition erscheint im letzten Takte auch die Sexte, welche in der Duodezimenumkehrung zur Septime wird.



Der Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime.

§ 234. Da in der Hauptkomposition zu einem solchen Kontrapunkte natürlich nur die Hauptintervalle vorkommen dürfen, welche aller drei Verkehrungen, nämlich in die Oktave, Dezime und Duodezime fähig sind, so finden wir beim Vergleich aller drei Schemata dazu nur zwei: die Terz und Oktave oder den Einklang.

Hierzu kommt noch, dass die Terz nicht, wie in dem vorhergehenden Kontrapunkte, in gerader Bewegung auf einander folgen darf, weil sie in der Dezimenumkehrung Oktaven hervorbringen würde.

Es muss also in diesem Kontrapunkte die Seiten- und Gegenbewegung unbedingt festgehalten werden.

Hiernach ist dieser dreifach umkehrungsfähige Kontrapunkt unter den bisher vorgeführten gemischten Kontrapunkten der beschränkteste. Vermittelst der Variirung der Hauptnoten durch Durchgänge ist indessen auch ihm der Schein der Freiheit aufzuprägen. Es folge ein kurzes, schnell hingeworfenes Beispiel.

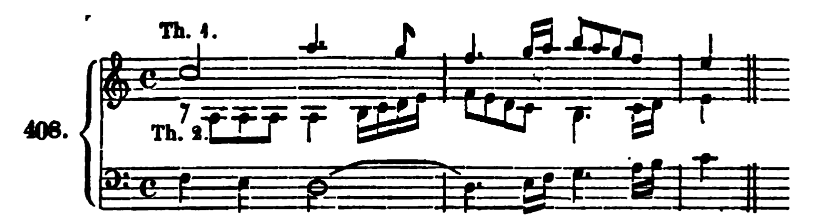


Erläuterungen.

Unter den vorstehenden Umkehrungen ist die in die Dezime nicht viel werth; der zweite Takt und der Schluss im dritten enthalten als Hauptnoten Oktaven, —



zwar in der Gegenbewegung, was aber das Gefühl der Oktavenfolge und der leeren Harmonie nicht beseitigt. Wir wissen aber, dass die Fuge uns nicht zwingt, solche Sätze bloss zweistimmig zu verwenden. Durch Nebenstimmen und Stellung eines von beiden Sätzen wenigstens in eine Mittelstimme sind auch solche Umkehrungen brauchbar zu machen. Z. B. mit einer Nebenstimme:

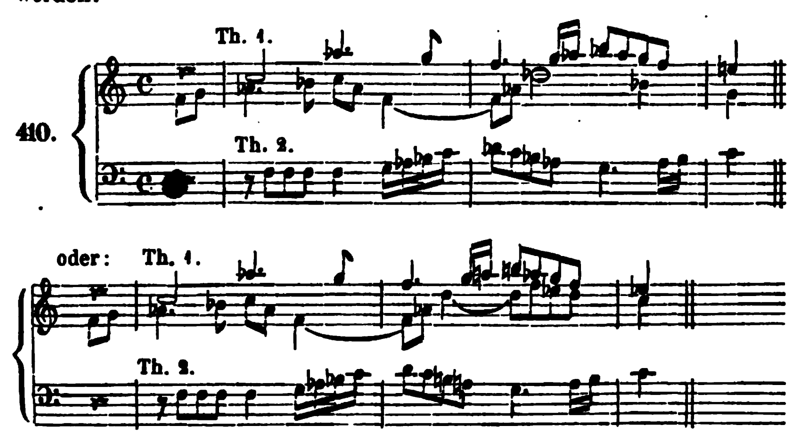


mit zwei Nebenstimmen:



Die Hauptkomposition, die Umkehrung in die Oktave und Duodezime könnten allenfalls zweistimmig genügen, wenn es nöthig wäre, namentlich die letztere.

Dass man die Intervalle in manchen Umkehrungen chromatisch verändern kann, zuweilen muss, ist früher bemerkt worden. So könnte z. B. die Duodezimenumkehrung folgendermassen behandelt werden.



Trotz der wenigen Hauptintervalle, auf die man in den gemischten Kontrapunkten beschränkt ist, lassen sich doch vermittelst an-

derer Notengeltungen, Takt- und Tempoarten die mannichfaltigsten Melodien damit bilden. Z. B.



oder Takt 3 und 4 so verändert:

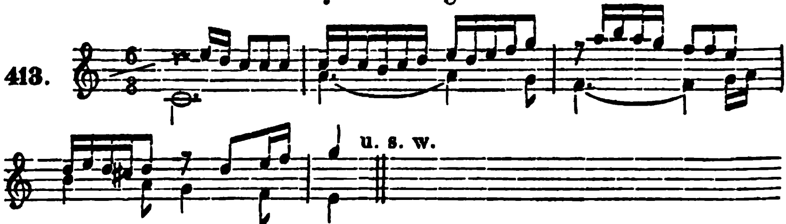


Hier ist durch Vergrösserung der Noten eine Hauptkomposition gewonnen, woraus die längste Doppelfuge mit allen Umkehrungen in die Oktave, Dezime und Duodezime gesponnen werden könnte.

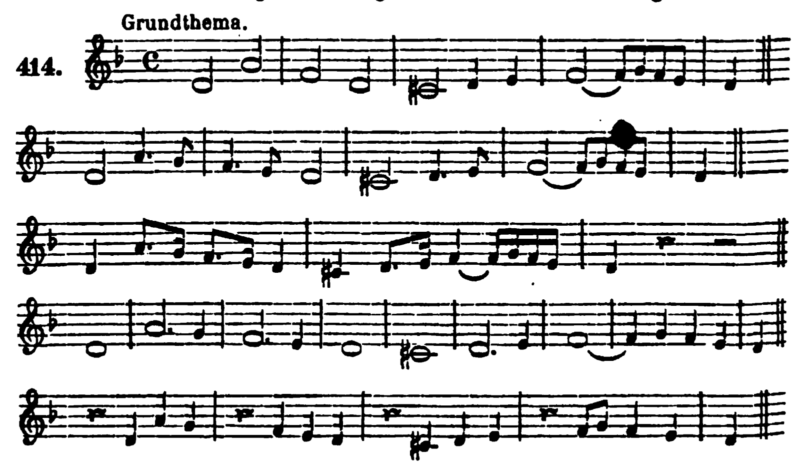
Die obere Melodie anders rhythmisirt:



Andere Taktart und Rhythmisirung:



Welche mannichfaltigen Gestaltungen der Themata hat Bach in seiner »Kunst der Fuge« hervorgebracht! Hier nur einige davon.





Die oberen Noten in der letzten Gestaltung zeigen das ursprüngliche Thema in der Vergrösserung; die unteren enthalten die Variirung desselben, welche zu einem Kanon verwendet worden ist.

Die meisten der drei Arten von gemischten Kontrapunkten können auch in der Gegenbewegung benutzt werden. Z. B.



In *C* dur festgehalten, wie bei *a.*, klingt der Satz gezwungen; durch Verwandlung des *h* in *b*, wie bei *b.*, als *F* dur angehörig, hat er ein ganz natürliches Ansehen gewonnen.



Hierüber ein Mehreres im zwölften Kapitel.

Elftes Kapitel.

Der drei- und vierfach vermischte Kontrapunkt.

§ 235. Er besteht darin, dass drei oder vier Sätze nicht allein in die Oktave, sondern auch in andere Kontrapunkte zugleich umgekehrt werden können.

Die gebräuchlichste Art ist diejenige, nach welcher in einem drei- oder vierfachen Kontrapunkte Umkehrungen in die Oktave und Dezime oder Oktave und Duodezime, oder in alle drei zugleich liegen.

Es giebt zwei Methoden zur Erfindung solcher Sätze.

Erste Methode.

§ 236. Diese beruht auf derjenigen Einrichtung eines zweistimmigen Satzes, nach welcher man den beiden Stimmen Oberterzen hinzufügen kann.

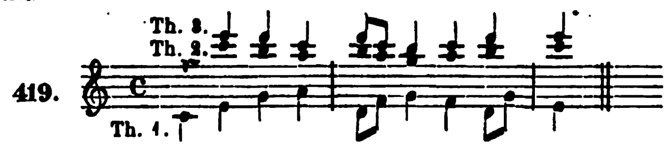
Wenn nämlich, wie schon früher (§ 197) gezeigt ist, zu einem zweistimmigen Satze nur Terz, Sexte und Oktave als harmonische Intervalle verwendet, Terzen- und Sextenfolgen, wie selbstverständlich Oktavenfolgen auch in gerader Bewegung vermieden, überhaupt nur Seiten- und Gegenbewegung benutzt, Dissonanzen nur als Durchgänge gebraucht werden, so lassen sich einer oder beiden Stimmen Oberterzen hinzufügen.

Dreistimmige Gestaltungen.

§ 237. Es wird eine zweistimmige Hauptkomposition nach der eben beschriebenen Art in einfachen Noten hingeschrieben.



Hierauf wird einer von beiden Stimmen eine Oberterz zugesetzt. Wir thuen es mit der Oberstimme.



Nun werden diese drei Stimmen durch die uns bekannten Mittel rhythmisch von einander unterschieden, zu möglichst selbst-

ständigen Melodien ausgebildet, und als Thema 1, 2 und 3 numerirt. Z. B.



Diese Sätze können in die Oktave, Dezime und Duodezime umgekehrt werden in folgenden Weisen.

In die Oktave.

Th. 1.

421.

Th. 3.

Th. 2.

In die Dezime.

a. Th. 3.

422.

Th. 1.

Th. 2.

b. Th. 3.

Th. 1.

Th. 2.

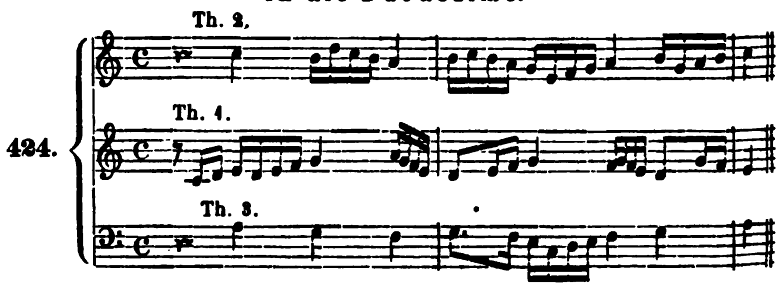
Hier bildet das zweite Thema gegen das erste eine Umkehrung in die tiefere Dezime. Um diese Umkehrung zu ermöglichen, musste aber das dritte Thema zugleich eine Terz herabgesetzt werden. Vermittelst solcher blossen Versetzungen einer Stimme werden manche Umkehrungen möglich, die sonst unterbleiben müssten. Die Hauptsache bei allen derartigen drei- und vierfachen gemischten Kontrapunkten ist:

dass wenigstens eine Stimme bei jeder Umsetzung ihr ursprüngliches Verhältniss behalte.

Dies hindert natürlich für den Gebrauch in der Fuge die Transposition eines ganzen Satzes in eine andere Tonart nicht, z. B. den letzten auf folgende Weise.



In die Duodezime.



Die Umkehrung in die Duodezime findet zwischen dem ersten und dritten Thema statt; das erste und zweite Thema stehen in der Oktavenumkehrung.

Die Veränderung der Tonart durch die Verwandlung des *h* in *b* in Beispiel 422 bedarf keiner Erklärung mehr.

Das hier vorgeführte Beispiel ist von Kirnberger, hat aber in dieser Fassung manche Schwäche. Darunter gehört das Kreuzen der Stimmen in den Beispielen 422 und 424, welches durch höhere oder tiefere Lage der einen oder der andern Stimme hätte vermieden werden können; ferner die wenig verdeckten Oktaven zwi-

schen der Ober- und Unterstimme am Schluss der Hauptkomposition, —



und in der Oktavenumkehrung; —

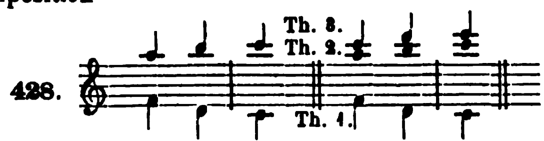


auch das Quintengefühl —



in der Dezimen- und Duodezimenumkehrung wird durch die Zwischennoten nicht ganz beseitigt.

Dies Alles wäre durch die einfachere Schlussformel in. der Hauptkomposition —



vermieden worden, wie man an den folgenden danach variirten Formeln sieht.



Das Beispiel 424 ist als eine Umkehrung in die Duodezime, das Beispiel 422 als eine Umkehrung in die Dezime bezeichnet worden. Doch stehen beide in demselben Intervallenverhältniss. Man sollte daher meinen, dass die erstere Gestaltung auch nur eine Decimenumkehrung sei. Eine genauere Vergleichung der Themata in beiden Beispielen mit denen in der Hauptkomposition belehrt uns aber von der Richtigkeit der ersten Angabe.

Die hinzugefügte Terz in der Hauptkomposition hat folgende Melodie als drittes Thema:

430. u. s. w.

Dieses Thema wird in Beispiel 424 vom Bass in der Duodezime dargestellt:

431.

In Beispiel 422 hat der Bass zwar dieselben Intervalle, aber sie stellen nicht das dritte, sondern das zweite Thema aus der Hauptkomposition, —

432.

und folglich nur die Umkehrung in die Dezime vor. Die Aehnlichkeit der Intervalle ist dadurch entstanden, dass das dritte Thema aus der Hauptkomposition in der Umkehrung (Beispiel 422) zugleich um eine Terz erniedrigt worden ist.

Man kann sich von der Richtigkeit der Bezeichnung als Duodezimenumkehrung des letzteren Beispiels auch gleich überzeugen, wenn man sich erinnert, dass in der Dezimenumkehrung die Dezime zur Oktave wird.



Man muss daher bei solchen drei- und vierfach gemischten Kontrapunkten, welche durch hinzugefügte Terzen gebildet werden, bei den verschiedenen Umkehrungen nicht bloss auf die Intervallenverhältnisse, sondern vorzüglich auf die daraus gebildeten Melodien blicken, wenn man in keinen Irrthum über die Art der Umkehrung verfallen will.

Lassen sich in einem dreifach gemischten Kontrapunkte alle drei Umkehrungen wechselsweise zugleich dreistimmig benutzen, so muss das natürlich auch mit zwei Stimmen nach einander geschehen können.

So giebt z. B. die zu der Hauptkomposition hinzugefügte Stimme

in der Terz mit jener jedesmal eine brauchbare zweistimmige Umkehrung in der Duodezime ab.



Wenn man die untere Stimme eine Oktave höher legt, ergiebt sich, dass diese Terzensätze auch ebenso brauchbare Umkehrungen in die Quinte liefern.

Nach diesen Andeutungen kann ich dem Schüler die Aufsuchung aller möglichen drei- und zweistimmigen Umkehrungen und Versetzungen dieser Kontrapunkte, sowie dieselbe Prozedur mit einer der Unterstimme hinzugefügten Terz selbst überlassen.

Er wird dann finden, dass manche mehr, manche weniger brauchbar sind, dass sich aber immer viel mehr anbieten, als in einer noch so langen Fuge verwendet werden könnten, und man folglich nur die besten davon auszuwählen hat.

Es ergiebt sich hieraus ferner, dass man vermittelst dieser Prozedur mit hinzugefügten Terzen auch die vermischten zweistimmigen Kontrapunkte für die Doppelfuge erfinden kann. Es wird jedoch über den Werth dieser Erfindungsweise weiter unten Einiges zu bemerken sein.

Vierstimmige Gestaltungen.

§ 238. Ganz so wie mit den dreistimmigen wird mit den vierstimmigen Kontrapunkten verfahren, indem beiden Sätzen einer nach den obigen Regeln entworfenen zweistimmigen Hauptkomposition Terzen oberwärts zugesetzt, und dann durch Variirung der Stimmen verschiedene Melodien hervorgebracht werden. Ein Beispiel wird auch dafür genügen.



Vierstimmig gemacht durch hinzugefügte Oberterzen.



Eine durch Variirung gebildete Hauptkomposition von vier rhythmisch verschiedenen Sätzen oder Thematen.



Die verschiedenen Umkehrungen in die Oktave können übergangen werden.

In dem nachstehenden Beispiele —



ist das erste und zweite Thema in die Dezime umgekehrt; dazu musste aber das dritte Thema eine Terz tiefer versetzt werden. Das

zweite und vierte Thema stehen in der Oktavenumkehrung gegen einander.

In nachstehender Gestaltung —



ist die untere Stimme der Hauptkomposition, des ersten Thema, gegen die obere Stimme, des dritten Thema, in die Duodezime umgekehrt, das vierte steht mit dem dritten in der Oktavenumkehrung; das zweite ist um eine Quarte tiefer gesetzt.

Es ergiebt sich also, wie schon bemerkt, dass aus einer nach der obigen Hauptregel, § 236, erfundenen zweistimmigen Hauptkomposition durch hinzugefügte Oberterzen vier Themata entwickelt werden können, welche nicht allein in die Oktave, sondern wovon einzelne auch in die Dezime oder in die Duodezime umgekehrt werden können, während andere ihr ursprüngliches Verhältniss behalten, andere Versetzungen erleiden.

Dass nun ferner, wie aus dem dreistimmigen vermischten Kontrapunkte zweistimmige, ebenso aus dem vierstimmigen mehrere zweistimmige Dezimen- und Duodezimenumkehrungen zu entwickeln sind, versteht sich nach den obigen Beispielen von selbst.

Die Theorien über diese Disciplin lehren noch, dass man die Hauptkomposition auch nach dem zweistimmigen doppelten Kontrapunkte der Dezime oder Duodezime entwerfen, und dem erstern alsdann die Terzen sowohl ober- als unterwärts, dem letztern eine Terz unter der Oberstimme und eine Terz über der Unterstimme zufügen könne.

So fasst Marpurg z. B. die oben befindliche zweistimmige Hauptkomposition als einen Duodezimenkontrapunkt —



auf, dessen Oberstimme alsdann eine Terz (oder Dezime) unterwärts, der Unterstimme eine Terz oberwärts zugefügt wird, —



»wiewohl man«, heisst es dann, »wenn man zwei andere Stimmen zur Hauptkomposition annehmen will, den Prozess auch *ad Decimam* oder *ad Octavam* zurückführen kann. Es ist gleichviel.«

Im Resultat ist es allerdings gleichviel, denn es kommen bei allen drei Abfassungsweisen zuletzt dieselben vierstimmigen Gestaltungen heraus. Allein für den zweistimmigen Entwurf der Hauptkomposition und für gewisse daraus zu ziehende Umkehrungen ist es nicht gleichviel.

Ich erinnere an die Hauptregel, nach welcher alle drei Kontrapunkte aus einer solchen zweistimmigen Hauptkomposition gewonnen werden, welche als Hauptintervalle nur Terz, Sexte und Oktave verwendet. Da ist gleich ein guter zweistimmiger Hauptsatz vorhanden, wie man in vorstehendem Beispiel zwischen der Bass- und Altstimme sieht.

Die darüber stehende nach dem Duodezimenkontrapunkte gefasste Hauptkomposition widerspricht dagegen nicht allein jener Hauptregel (mit der man alle drei Kontrapunkte doch auch gewinnen kann), indem sie die Quinte zulässt, sondern dieser zweistimmige Satz ist auch für sich ganz erbärmlich; denn ausser der Terz auf dem ersten Viertel enthält sie nur leere Quinten und Oktaven. Und in dieser Fassung ist er der nächsten Umkehrung in die Oktave nicht fähig, weil dadurch ausser der Sexte auf dem ersten Viertel nur Quarten und Oktaven entstehen, —



wogegen die Hauptkomposition des Oktavenkontrapunktes diese Umkehrung ganz brauchbar liefert:

445. 

Wenn daher die eine Art von Hauptkomposition (Kontrapunkt der Oktave) gleich die besseren Resultate ergiebt, welche von den anderen beiden erst durch spätere Prozeduren zu erzielen sind, so denke ich, ist es zweckmässiger, die erstere den beiden letzteren vorzuziehen, wenn man diese erste Art, vermischte Kontrapunkte zu bilden, überhaupt benutzen will.

Sie ist aber überhaupt nicht viel werth wegen des durchgängig parallelen Terzen- oder Sextenlaufes von zwei und zwei Stimmen, der, wie man ihn auch durch rhythmische Variirung unterscheiden mag, doch harmonisch immer herausgehört wird, abgesehen davon, dass ein überaus grosses Geschick und lange und mühsame Versuche dazu gehören, um einer solchen Arbeit das Ansehen einer freien Gestaltung zu verleihen.

Die Gestalt z. B., welche Marpurg aus dem obigen Entwurf gebildet, ist wenigstens nicht sehr gelungen zu nennen; —

446. 

es würde sie jetzt wohl kein Komponist als vier Themata zu einer Quadrupelfuge wählen.

Zweite Methode.

§ 239. Es giebt aber eine zweite Art der Erfindung solcher vermischten Kontrapunkte, die der ersten weit vorzuziehen ist, weil sie nicht an die Terzenparallelen gebunden ist und daher freiere Sätze zu gestalten erlaubt.

Nach dieser Art werden erstens alle Sätze nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Oktave erfunden, so dass sie alle die Oktavenumkehrung zulassen; zwei Stimmen davon berechnet man ausserdem noch besonders nach dem doppelten Kontrapunkte der Dezime oder Duodezime, oder nach beiden zugleich.

Ein dreistimmiges Beispiel.

Hauptkomposition.



Zwei Umkehrungen derselben in die Oktave.

Erste Umkehrung.







Eine Umkehrung in die Duodezime.



Hier steht nämlich der zweite Satz der Hauptkomposition in der Oberstimme in der Duodezimenumkehrung zu den anderen Stim-

men, oder mit anderen Worten: das erste Thema aus der Hauptkomposition ist eine Doppeloktave herab in den Bass, und das zweite Thema aus der Hauptkomposition eine Duodezime hinauf in die Oberstimme versetzt worden.

Mit einer Umkehrung in die Dezime.

451.



Das zweite Thema aus der Hauptkomposition (Bass) ist hier eine Dezime hinauf in die Oberstimme versetzt.

Diese Umkehrung giebt freilich keine vortheilhaften harmonischen Verhältnisse, wie die Oktaveneintritte zwischen dem Bass und der Oberstimme im zweiten Takte (Th. 1 und 2) zeigen, welche sich dann in jedem folgenden Takte auf dem zweiten und dritten Viertel wiederholen. Eine zugesetzte vierte Stimme und die Verlegung der beiden äussersten in die beiden Mittelstimmen würde jedoch diesen Missstand verdecken, etwa so:

452.



Der Anfang dieser Komposition bis zur zweiten Hälfte des dritten Taktes ist gut, dann läuft sie aber in den leidigen Sequenzen fort und wird altväterisch. Diese wären leicht zu vermeiden und dem Ganzen ein moderneres und interessanteres Wesen zu verleihen gewesen. Die aufgeführte Gestalt liegt in dem damals gebräuchlichen Stil, nicht in dem Zwang der Art.

Ein vierstimmiges Beispiel.

§ 240. Es wird nach denselben Regeln wie die dreistimmigen Gestaltungen der Art verfertigt.

Hauptkomposition.



In der obersten und zweiten Stimme tritt die Quarte, im Bass und in der zweiten Stimme die Quinte unvorbereitet auf, wie die × zeigen. Diese Stimmen lassen also für sich keine Hauptumkehrung in die Oktave zu. Die folgende vierstimmige Hauptumkehrung in die Oktave ist brauchbar.

men, oder mit anderen Wort-
komposition ist eine Doppel
Thema aus der Haupt
Oberstimme versetzt

Mit ei



Eine Dezimenumkehrung.

In nachstehendem Beispiel ist das dritte Thema aus der Hauptkomposition in die untere Dezime versetzt. Da aber der dritte und vierte Satz zuweilen in Terzen fortschreiten, welche keine Dezimenumkehrung verstatten, so ist das vierte Thema zugleich um eine Sexte höher versetzt worden, wodurch die Intervalle ihr voriges Verhältniss behalten.





Es finden sich auch in dieser Komposition harmonische Schwächen oder — wie die alten Kontrapunktisten meinten — erlaubte Freiheiten. So die wenig verdeckten Oktaven zwischen dem Bass und der ersten Mittelstimme in der Hauptkomposition und der darauf folgenden Oktavenumkehrung unter den Klammern. Ferner die Kreuzung der Unterstimme mit der zweiten Mittelstimme in der Dezimenumkehrung unter den 0, wodurch für das Gehör ein Quartsextakkord-Eintritt entsteht. Indessen nahmen es die älteren Kontrapunktisten mit solchen Dingen nicht so genau. Sie rechneten darauf, dass das Ohr mit der Auffassung der verschiedenen Themata vollauf zu thun habe und in Folge davon die Aufmerksamkeit für das harmonische Element zurücktrete. Und so ist es auch in der That, wie Jeder an sich selbst erfahren wird, wenn er eine Komposition solcher künstlichen Art nicht mit dem Auge untersucht, sondern in der Ausführung mit dem Ohre wirklich hört.

Es lässt sich indessen nicht verkennen, dass man, durch diese Erfahrung verleitet, nicht selten zu sorglos oder mit zu viel Bequemlichkeit verfahren ist. Es kann nicht unmöglich sein, Schwächen der bemerkten Art auch in solchen künstlichen Kombinationen wenigstens öfter zu vermeiden, als die Alten für nöthig gefunden. So z. B. hätten in der obigen Hauptkomposition die unter den Klammern befindlichen Oktaven durch folgende geringe Aenderung im Bass —



vermieden werden können; diese Aenderung ist gleich brauchbar für alle Umkehrungen und Versetzungen, und auch das Bassmotiv wäre dadurch besser geworden.

Ein anderes Beispiel mit einer Umkehrung in die Duodezime.



Erste Hauptumkehrung in die Oktave.





Zweite Hauptumkehrung in die Oktave.

458.

Th. 2.

Th. 3.

Th. 4.

Th. 4.



Dritte Hauptumkehrung in die Oktave.



In diesen vier Umkehrungen, die Hauptkomposition mitgerechnet, wird jedes Thema jedesmal von einer andern Stimme vorgetragen. Das sind die Hauptumkehrungen einer vierstimmigen Komposition der Art. Wenn die Versetzungen nur theilweise geschehen, einzelne Themata versetzt werden, andere an ihrer Stelle bleiben, so sind bekanntlich noch zwanzig Nebenversetzungen zu bewirken.

Eine Umkehrung in die Duodezime.





Hier ist der Bass aus der Hauptkomposition (drittes Thema) eine Duodezime hinauf in die Oberstimme verlegt. Die anderen Sätze sind in die Oktave umgekehrt. Die verdeckten Quinten im letzten Takte zwischen dem dritten und vierten Thema werden das Ohr nicht inkommodiren.

Dieser Satz lässt bei bleibendem Bass, aber Verkehrung der drei Oberstimmen wieder sechs Veränderungen zu, welches mit den anderen zusammen dreissig giebt. Nimmt man alsdann die beiden Mittelstimmen wechselsweise zum Bass und bringt die erste und tiefste wechselsweise in die Mitte, so kommen noch vier Veränderungen mehr, im Ganzen also vierunddreissig heraus.

In dieser Umkehrung ist nur eine Stimme, das dritte Thema, aus ihrem ursprünglichen Verhältniss versetzt, die drei anderen sind geblieben; in dem folgenden Satze —





sind dagegen drei Stimmen nach *G* moll versetzt und nur das dritte Thema aus der Hauptkomposition in seiner ursprünglichen Gestalt beibehalten. Es ist im Grunde dieselbe Duodezimenumkehrung wie in der vorhergehenden Gestalt, nur das Ganze transponirt und die Stimmen in andere Ordnung gebracht. Auf diese Weise sind noch viele Umkehrungs- und Versetzungsverhältnisse zu gewinnen, die wir der Neigung des Lernenden überlassen wollen.

§ 241. Es ist schon bemerkt worden, dass die längste Fuge bei weitem nicht allen Stoff verarbeiten kann, welchen die Umkehrungen und Versetzungen eines drei- und vierfachen Kontrapunktes bieten. Suchte man davon auch nur die besten aus, so würden auch diese ein solches Tonstück immer noch unverhältnissmässig ausdehnen und ihm ein zu mechanisches Ansehen geben. Wie das vermieden wird, haben wir an der Cherubini'schen Fuge gesehen. Wenden wir die dort verwendeten Mittel auch auf die gemischten Kontrapunkte an, so eröffnen sich neue höchst interessante Aussichten.

Hierüber nur einige Andeutungen, da sie dem Schüler eigentlich schon bekannt sind und ihm nur in Erinnerung gebracht zu werden brauchen.

Man denke daran, dass nicht alle Themata immer zusammen, dass zuweilen nur eins oder zwei auftreten, wodurch neue thematische Arbeit in den übrigen Stimmen möglich wird; dass die Themata umgekehrt, vergrössert, verkleinert, in Bruchstücken nur, und in den mannichfaltigsten Engführungen angebracht werden können. Ferner lassen sich wohl auch von zwei Thematen noch andere Umkehrungen ausser denen in der Oktave, Dezime und Duodezime herausfinden, da man für die Verdeckung etwaiger harmonischer Schwächen Nebenstimmen zur Verfügung übrig behält. Der Lernende, welcher diese Winke aufnehmen und seine Hauptkomposition danach ausbeuten will, wird sicherlich ein grosses Interesse

dafür fassen, solche Untersuchungen gern weiter führen, und dadurch an Einsicht und Uebung in allen möglichen künstlichen Kombinationen der Art ausserordentlich zunehmen.

Nur einige Beispiele zu diesen Andeutungen.

Ich versuche mit dem ersten und zweiten Thema aus der Hauptkomposition des letzten vierstimmigen Kontrapunktes eine Umkehrung in die Undezime.



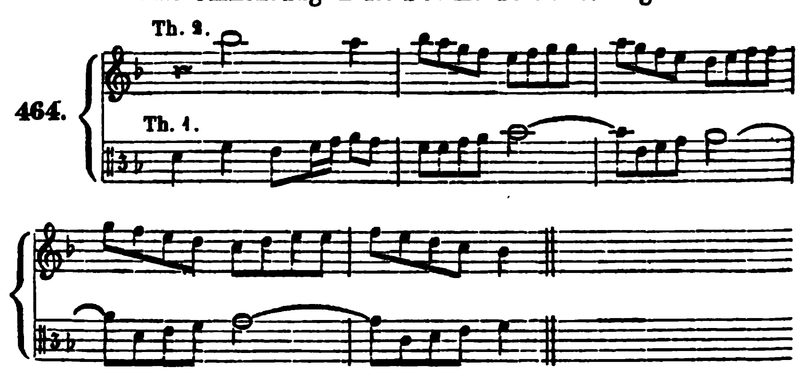
Da bei der Erfindung dieser Hauptkomposition nicht an eine Undezimenumkehrung und folglich auch nicht an die Regeln dafür gedacht, sondern der Versuch damit erst von mir angestellt worden ist, so hat sich ein zweistimmiger Satz von harmonisch sehr widerhariger Natur ergeben. Zweistimmig ist er nicht zum Anhören. Allein wir haben erstens Nebenstimmen; zweitens kennen wir die Mehrdeutigkeit der Intervalle, welche sowohl als Akkord- wie auch als Wechsel- und Durchgangsnoten betrachtet werden und wirken können, und drittens ist uns bekannt, dass chromatische Veränderungen bei den Umkehrungen der doppelten Kontrapunkte statthaft sind.

Mit diesen Mitteln ausgerüstet lassen sich harmonisch unvollständige, ja auf den ersten Blick oft scheinbar ganz unbrauchbare Sätze in erträgliche umwandeln, wie der folgende Versuch mit der vorstehenden Undezimenumkehrung zeigen mag.





Auch eine Umkehrung in die Dezima Tertia ist möglich —



und nicht so schwer hörgerecht zu machen wie die vorige. Der Schüler mag sie selbst versuchen.

Nun die Versuche mit Engführungen jedes Thema für sich. Auch hiervon nur ein Beispiel mit dem ersten Thema.



Diese ist vollständig kanonisch und wäre selbst zweistimmig brauchbar, ist auch in der Oktavenumkehrung zu benutzen. Welche polyphon bedeutsame Ausarbeitung aber kann sie noch gewinnen durch thematische Arbeit in den Nebenstimmen, wozu so viele Motive aus den vier Thematen zu Gebote stehen! Die Cherubini'sche Fuge giebt dem Lernenden dazu Beispiele, auf welche er zurückblicken, und sie auf die vorstehende Engführung anwenden mag.

Will man die Engführungen abbrechen, nicht kanonisch bis zu Ende führen, so sind die Gestaltungen damit gar nicht zu erschöpfen.

Diese Andeutungen mögen genügen. Ich würde nicht fertig werden, wenn ich allen den Kombinationen nachgehen wollte, die auf diesem Felde locken. Wer die Neigung dazu hat, wird ihnen gern folgen, und hätte oder fasste doch Jeder, der ein Komponist heissen will, diese Neigung! Denn nicht oft genug kann man wiederholen: je öfter man sich mit solchen Dingen beschäftigt, ganz besonders: je öfter man sich solche oben gezeigte widerharige Aufgaben stellt und sie bezwingen lernt, je mehr Gediegenheit und Freiheit gewinnen alle, auch die modernsten Kompositionen. Selbst für die Fuge liegt ein grosser Vortheil darin.

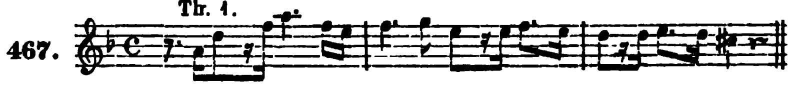
Man wird durch die Brauchbarmachung solcher ungebräuchlicheren und schwereren Kontrapunkte auch auf ungewöhnlichere Harmonisirungen geführt und gewinnt hiermit eine reichere Modulation, als die Nachahmungen der Themata bloss in dem doppelten Kontrapunkte der Oktave umgekehrt, welche immer nur dieselbe Harmonie wiederbringen, gewähren können.

Ausser der Vermeidung von langen Sequenzen, welche zu mechanisch erscheinen, muss der Entwurf einer Hauptkomposition, welche wirklich als Stoff zu einer Doppel-, Tripel- oder Quadrupelfuge benutzt werden soll, die möglichste rhythmische Verschiedenheit enthalten, weil nur dadurch die Sätze als Einzelwesen von dem Hörer deutlich zu erfassen und im Verlauf der Fuge leicht wieder zu erkennen sind. Erscheinen in den verschiedenen Thematen, wenn auch nur theilweise und an verschiedenen Orten, gleiche Motive, so laufen die Sätze mehr oder minder undeutlich in einander und können von dem Gehör leicht verwechselt werden.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet sind die vorgeführten Beispiele aus Marpurg meist nicht viel werth. Eines der besten unter den dort weiter befindlichen ist das folgende von Kirchhof.



Hier sind alle Themata rhythmisch scharf von einander unterschieden. Nur der erste Takt des ersten Thema enthält die Sechzehntheilbewegung, welche das Charakteristische des vierten Thema ausmacht. Jener erste Takt wäre leicht besser zu gestalten gewesen, z. B.



Abgesehen von der schärfern rhythmischen Verschiedenheit, in welche dann das erste und vierte Thema gegen einander gesetzt worden wären, hätte dadurch auch der Charakter des ersten Thema grössere Bestimmtheit gewonnen, indem die flüchtige Figur des ersten Taktes sich nicht wohl mit dem stolzen Schritt der beiden anderen Takte vereinigen will.

Dass der verschiedene Anfang jedes Thema eine Hauptbedingung für die Doppelfuge sei, ist schon mehrfach bemerkt worden.

Als einen Uebelstand haben wir das Kreuzen der Stimmen überhaupt und auch in den mehrfachen Kontrapunkten, in Fugen mit mehreren Thematen erkannt. Doch lässt es sich in solchen be-

schränkten Gestaltungen wohl kaum durchaus vermeiden; denn wenn es auch in der Hauptkomposition geschehen ist, so führen doch manche Umkehrungen und Versetzungen darauf, ja zwingen zuweilen dazu. Man wird indessen immer gut thun, wenn man sich möglichst vor Kreuzungen hütet, und wo das absolut nicht gehen will, nur solche zulässt, welche keine ungeeigneten Harmonien herbeiführen. Ein gutes Mittel dazu ist, dass man den Umfang aller Themata in der Hauptkomposition in möglichst enge Grenzen beschränkt; ferner von den Umsetzungen nur die wählt, welche ohne Kreuzungen darzustellen sind, und endlich zuweilen die Transposition in andere Tonarten zu Hülfe nimmt, wodurch man bequemere und weiter aus einander legbare Lagen der Stimmen gewinnen kann. Da der Stoff viel mehr Gestaltungen bietet, als in irgend einem Tonstück der Art aufgebraucht werden können, so steht für alle angegebenen Mittel eine reiche Auswahl zu Gebote, und man wird bei gehörig verwendeter Sorgfalt wenigstens reinere Gestaltungen hervorbringen, als bei manchem alten Kontrapunktiker zu finden sind.

Zwölftes Kapitel.

Der doppelte Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

---

§ 242. Die Themata werden in manchen Doppel-, Tripelfugen u. s. w. nicht allein in der geraden, sondern auch in der Gegenbewegung und Umkehrung zugleich angebracht.

Eine Komposition, die nebst der Umkehrung der Stimmen zugleich die Gegenbewegung zulässt, heisst ein doppelt umgekehrter Kontrapunkt oder ein doppelter Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

Die Gegenbewegung kann streng oder frei sein. Für die erstere sind die Regeln in der Lehre von der strengen Nachahmung, S. 160 § 180, angegeben. Für die letztere zeigen die beiden folgenden Schemata die bequemsten Eintrittsintervalle für den doppelt umkehrungsfähigen Kontrapunkt in der Oktave an.

Erstes Schema.

Absteigende Tonleiter: *c, h, a, g, f, e, d, c.*
Aufsteigende Tonleiter: *c, d, e, f, g, a, h, c.*

Das *c* wird wieder zum *c,* das *h* zum *d,* das *a* zum *e,* u. s. w.

Zweites Schema.

Aufsteigende Tonleiter des Haupttons: *c, d, e, f, g, a, h, c.*
Absteigende Tonleiter der Dominante: *g, f, e, d, c, h, a, g.*

Hier wird das *c* zum *g,* das *d* zum *f,* das *e* zum *e,* u. s. w.

Diese Schemata gelten auch für die Molltonart mit den nöthigen Modifikationen und sind natürlich für jede Tonart nach den obigen Normalschematen zu transponiren.

Im Allgemeinen können zu solchen Sätzen nur konsonirende Hauptintervalle, Terz, Quinte, Sexte und Oktave (in besonderen Fällen nicht einmal diese alle), angewendet werden; denn obgleich jedes Intervall in der Doppelverkehrung wieder dasselbe wird, die Terz wieder zur Terz, die Quinte wieder zur Quinte u. s. f., so kommen doch die Dissonanzen weder recht vorbereitet noch aufgelöst zum Vorschein, und sind also nur als Durchgänge brauchbar. Bei anderen besonderen Fällen können indessen auch wieder gewisse Dissonanzen vorkommen. Wir beginnen mit dem

zweistimmigen doppelten Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

§ 243. Ausser den obgenannten konsonirenden Intervallen können von Dissonanzen zu diesem Kontrapunkt in der Oktave noch die übermässige Quarte (*a.*), übermässige Sekunde (*b.*) und verminderte Septime (*c.*) verwendet werden; die verminderte Quinte bietet keine Schwierigkeit, wenn sie sich ordentlich in die Terz herab auflöst.



Doppelverkehrung.

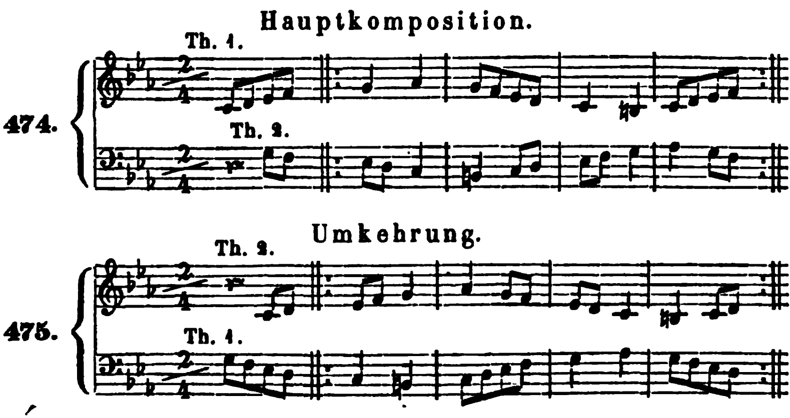


Hier ist die Oberstimme aus der Hauptkomposition (Th. 1) in den Bass, die Unterstimme aus der Hauptkomposition (Th. 2) in die Oberstimme versetzt; beide stehen gegen die Hauptkomposition in der Oktavenumkehrung und Gegenbewegung. Letztere ist eine freie, nach dem ersten Schema gebildete.

Das folgende zweite Beispiel —



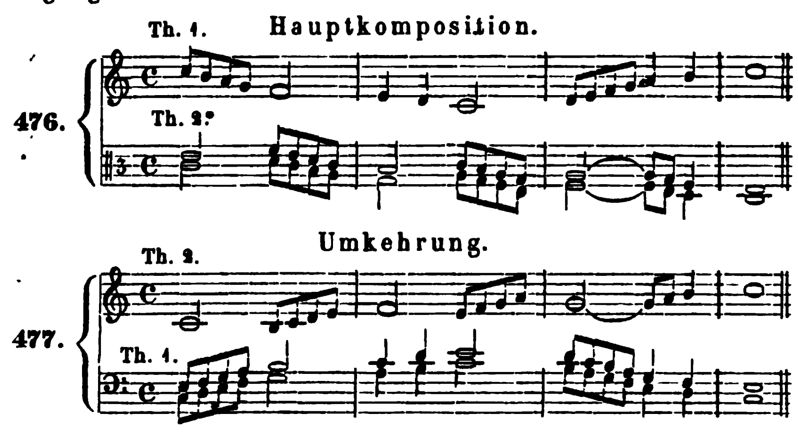
ist nach dem zweiten Schema gesetzt.



Dieser Satz ist wie der vorige in der freien Gegenbewegung nach

der Oktaven- und Dominantentonleiter mit den Modifikationen von Moll gesetzt.

Wenn bei einem solchen Satze die Terzenfortschreitung zwischen beiden Stimmen in gerader Bewegung vermieden wird, so kann er dreistimmig gemacht werden, wie man an dem folgenden Beispiel sieht, dessen Hauptkomposition (Beispiel 470) nach dieser Regel gebildet ist.



Vermeidet man zu gleicher Zeit die gerade Bewegung mit Sexten, so ist ein solcher Satz durch zugesetzte Terzen vierstimmig zu machen, indem man der Hauptkomposition in der Oberstimme eine Terz unterhalb, in der Unterstimme eine Terz oberhalb zusetzt.

Nach diesen Regeln ist das Beispiel 472 gesetzt.



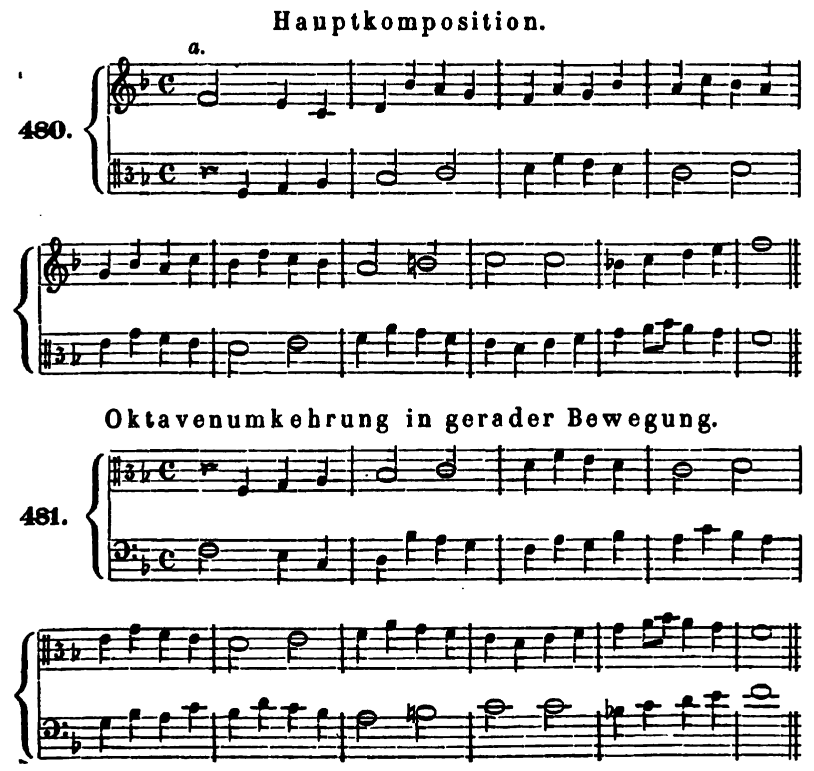
Die bisherigen Sätze wurden in die Oktave umgekehrt, aber

zugleich und nur in die Gegenbewegung gebracht. In der Fuge macht es aber einen angenehmen Effekt, wenn man diese doppelte Kombination zweier Themata eine Zeitlang zurückhält, die einfache Umkehrung in die Oktave in gerader Bewegung erst vorführt und dann später erst die Doppelverkehrung zeigt. Oder auch umgekehrt. Es kommt dadurch immer eine Ueberraschung heraus, indem sich eine neue künstliche Kombination offenbart, die man nicht erwartet hatte.

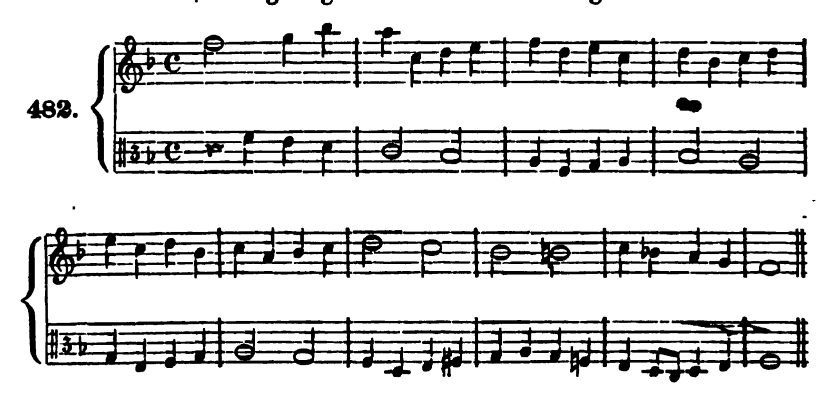
Soll nun ein Satz beider Umkehrungen in die Oktave, der gewöhnlicheren in der geraden und der ungewöhnlicheren in der Gegenbewegung, fähig sein, so muss er, da in der ersteren die Intervalle nicht dieselben bleiben, sondern nach dem Schema des doppelten Kontrapunktes in der Oktave sich verändern, auch nach den Regeln desselben erfunden sein. Die Quinte z. B. kann, da sie in der Umkehrung in gerader Bewegung zur Quarte wird, nur, wie dort angegeben, als Dissonanz behandelt, d. h. vorbereitet und aufgelöst, oder, und sicherer, nur im Durchgange angewandt werden.

Das folgende Beispiel ist darauf eingerichtet.

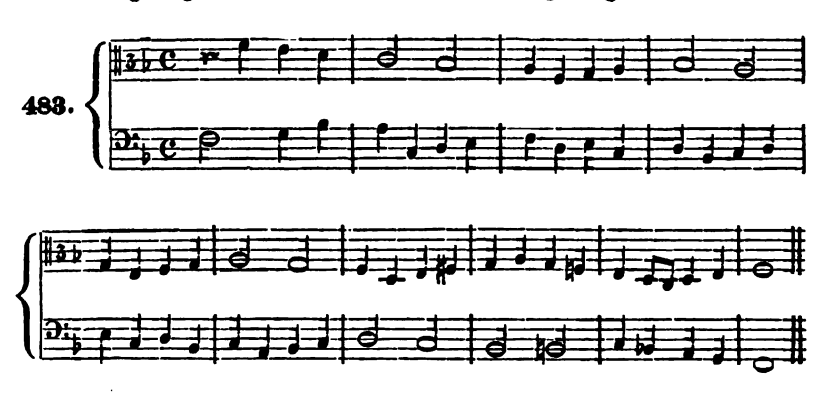
Hauptkomposition.



Versetzung der Hauptkomposition in die Gegenbewegung ohne Umkehrung.



Versetzung der Hauptkomposition in die Gegenbewegung mit Oktavenumkehrung zugleich.



Die chromatischen Aenderungen in den beiden letzten Gestaltungen können vorgenommen werden, waren aber hier nicht unerlässlich, wie man sieht, wenn man sie weglässt.

In dieser vierfachen Weise können die Sätze, anstatt in die Oktave, auch in die Dezime oder Duodezime, oder nach anderen Kontrapunkten versetzt werden, wenn man die besonderen Regeln für jeden dabei beobachtet.

Soll es z. B. nach dem in der Dezime geschehen, so müssen zwei Terzen und zwei Sexten hinter einander in gerader Bewegung vermieden, überhaupt nur die Seiten- und Gegenbewegung angewendet werden. Im Duodezimenkontrapunkt dürfen auf dieselbe Weise keine Sexten vorkommen, u. s. w.

Hauptkomposition, für Dezimenkontrapunkt.

484.



Umkehrung in die Dezime in gerader Bewegung.

485.



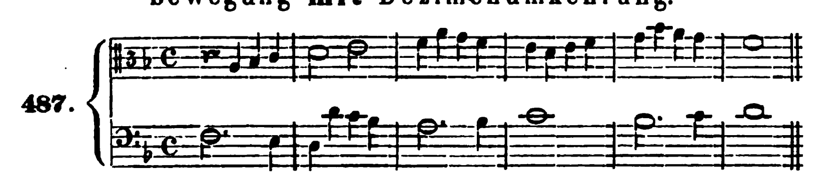
Versetzung der Hauptkomposition in die Gegenbewegung **ohne** Umkehrung.

486.



Versetzung der Hauptkomposition in die Gegenbewegung **mit** Dezimenumkehrung.

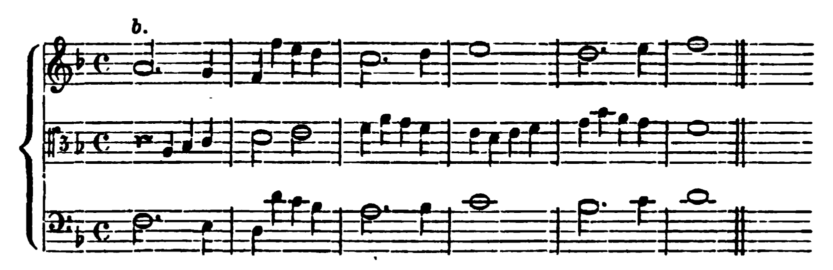
487.



Dass diese Sätze dreistimmig in gerader Bewegung, wie bei *a.*, ausgeführt werden können, weiss man aus dem Dezimenkontrapunkt.

488.





Bei *b.* sieht man, dass dasselbe auch mit der Gegenbewegung stattfinden kann.

Hauptkomposition, für Duodezimenkontrapunkt.



Umkehrung in die Duodezime in gerader Bewegung.

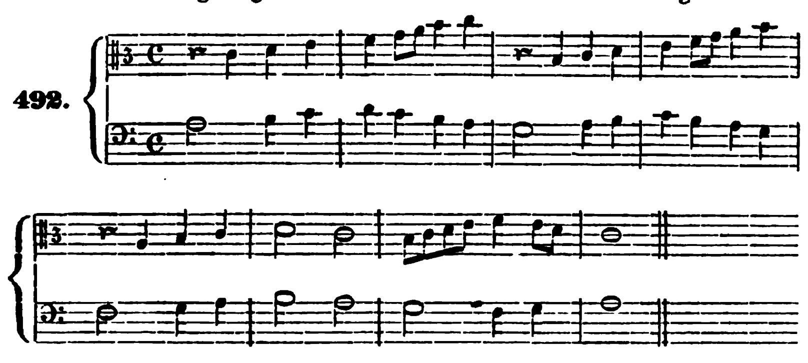


Versetzung der Hauptkomposition in die Gegenbewegung **ohne** Umkehrung.





Versetzung der Hauptkomposition in die Gegenbewegung **mit** Duodezimenumkehrung.



Hauptkomposition, für den Nonenkontrapunkt.



Umkehrung in die None in gerader Bewegung.



Versetzung der Hauptkomposition in die Gegenbewegung **ohne** Umkehrung.





Da solche Sätze nicht für blosse zweistimmige Ausführung bestimmt sind, sondern durch Nebenstimmen harmonisch voller und bestimmter gemacht werden müssen, so kann man sie mit chromatischen Veränderungen wie bei *a.*, oder ohne dieselben wie bei *b.* brauchen. Die letztere Darstellung ist ungezwungener zu harmonisiren, als die erstere.

Versetzung der Hauptkomposition in die Gegenbewegung **mit** Umkehrung.



In diesem Kontrapunkte ist die Quinte das einzige freie Intervall; die anderen müssen bald als Durchgänge, bald als harmonische Noten genommen, und danach die ausfüllenden Stimmen zugefügt werden.

Ebenso lassen sich alle anderen Kontrapunkte der Art, mit Umkehrungsfähigkeit in die Undezime, Terzdezime und Quartdezime und mit Versetzung in die Gegenbewegung bewerkstelligen.

Man hat sich bei jedem nur die Hauptintervalle in Erinnerung zu bringen, welche der bezügliche Kontrapunkt für sich erfordert. Zu einem Kontrapunkt der Art mit Umkehrung in die Undezime ist als Hauptintervall nur die Sexte brauchbar; zu dem Kontrapunkt der Terzdezime die Sexte und Oktave oder, was einerlei ist, Terzdezime und Einklang; zu dem Kontrapunkt der Quartdezime die Terz und Quinte (Dezime und Duodezime).

Der dreistimmige Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

§ 244. Was bisher mit zwei, soll nun mit drei selbstständig erfundenen Sätzen geleistet werden.

Man verwechselt die Stimmen am bequemsten auf zwei verschiedene Arten.

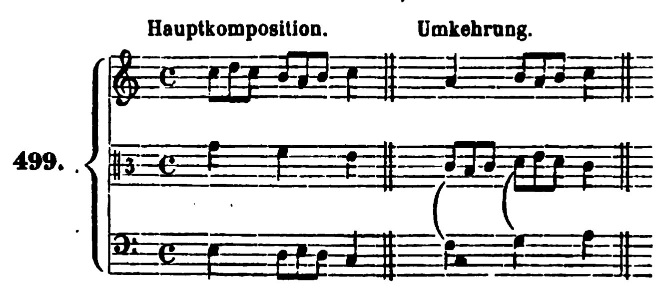
Die erste besteht darin, dass die Ober- und Unterstimme bei der Versetzung in die Gegenbewegung unter sich verwechselt werden, die Mittelstimme aber an ihrem Orte bleibt.

Danach ist folgendes Beispiel von Berardi verfertigt.



»Da mittelst dieser Verwechslung die Intervalle zwischen den beiden äussersten Stimmen einerlei bleiben, wie in einem verkehrten zweistimmigen Satze, so bedarf es in Ansehung dieser beiden Stimmen keiner anderen Regeln, als der für den verkehrten zweistimmigen Satz gegebenen. Hingegen wird die Mittelstimme der Gegenstand unserer Aufmerksamkeit, indem die Noten, die darin gegen die Oberstimme eine Terz, Sexte u. s. w. machten, bei der Verwechslung zu solchen Intervallen gegen die tiefste Stimme werden, und umgekehrt. Das Hauptsächlichste aber, was man zu bemerken hat, betrifft die Quarte, die man zwischen der höchsten und mittelsten Stimme entweder vermeiden, oder die man, und zwar am bequemsten, in der Oberstimme vorbereiten und hernach in die Sexte auflösen muss. Hingegen kann sie zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme, wenn es nach der Regel geschieht, stets gebraucht werden. Von den Dissonanzen gilt auch hier, was im vorigen § bemerkt worden.«

Bei der Versetzung der Sätze in die Gegenbewegung nach der zweiten Art werden die drei Stimmen so unter sich gestellt, dass der Diskant zum Alt, der Alt zum Bass und der Bass zum Diskant wird. Dass durch dieses Verfahren die beiden obersten Sätze der Hauptkomposition zwar zu den zwei untersten werden, aber doch so, wie in der Hauptkomposition, gerade über einander stehen bleiben und unter sich also nicht verwechselt werden, geschieht daher, weil die Intervalle nicht einerlei bleiben, sondern die Terz zur Sexte, die Sexte zur Terz wird u. s. w., wie wir bei dem zweistimmigen verkehrten Kontrapunkte gesehen haben. Zwischen der höchsten und mittelsten Stimme müssen zwei Quarten vermieden werden, weil bei der Versetzung zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme zwei Quinten daraus entstehen, nämlich:



Die tiefste Stimme, die zur höchsten wird, stellt sich mit eben den Intervallen, die sie in der Hauptkomposition hatte, in der Umkehrung wieder dar, nur mit dem Unterschiede, dass die Intervalle der Sexte, Terz u. s. w. zwischen der höchsten und tiefsten Stimme hier zu Sexten, Terzen u. s. w. zwischen der höchsten und mittel-

sten, und dass eben diese Intervalle zwischen der tiefsten und mittelsten zu solchen zwischen der höchsten und tiefsten werden, woraus hinsichtlich der Quarte noch folgt, dass sie in der Hauptkomposition, nach ihrem ordentlichen Gebrauch, bequemer zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, als zwischen der mittelsten und tiefsten anzubringen sei, wie man in folgenden Beispielen, *a.* mit *b.* verglichen, sehen kann.



Hier als Beispiel der Anfang eines solchen Kontrapunktes aus S. Bach's »Kunst der Fuge«.




u. s. w.
Al rovescio.



Der vierstimmige Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

§ 245. Es ist hier nicht von dem durch zugefügte Terzen vierstimmig gemachten, sondern von dem aus vier selbstständigen Sätzen gebildeten Kontrapunkt die Rede.

Bei der Versetzung der Stimmen in die Gegenbewegung kommt der Diskant in den Bass, der Bass in den Diskant, der Alt in den Tenor und der Tenor in den Alt zu stehen.

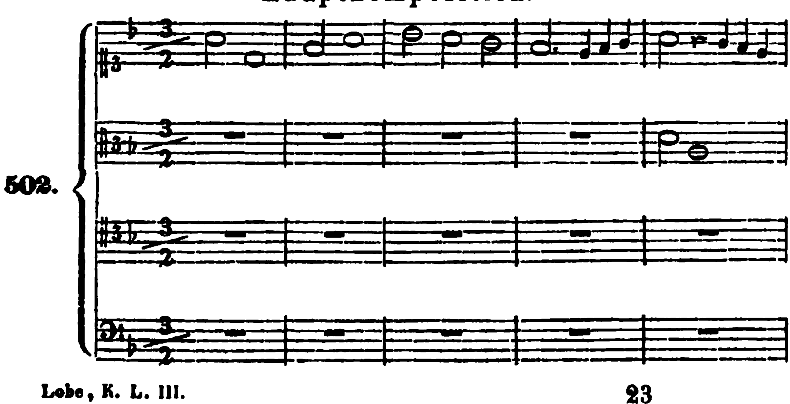
Die früheren Regeln für den zwei- und dreistimmigen Kontrapunkt der Art gelten auch für den gegenwärtigen.

Als Beispiel folgt der Anfang einer Fuge aus Bach's »Kunst der Fuge«.



Hauptkomposition.

502.




u. s. w.

Verkehrung in die Gegenbewegung.





Erläuterungen.

Zuvörderst sei bemerkt, dass Bach in dem angeführten Werke die Hauptkomposition und dessen Verkehrung in der hier gezeigten Folge angeordnet hat; warum? ist nicht zu sagen, denn der Vergleich beider Gestaltungen führt sogleich die Ueberzeugung herbei, dass die Erfindung anders geschehen, Beispiel 503 die Hauptkomposition und Beispiel 502 die Umkehrung in die Gegenbewegung darstellt. In ersterem erscheint das Thema in gerader Bewegung und auch die erste Nachahmung natürlicher, wie der Blick auf das Grundthema im ersten Kapitel lehrt.

Wenn man nun diese vierstimmige Fuge und die dreistimmige Beispiel 501 betrachtet, welche beide in Bach's Werke lang ausgesponnen sind, so muss man sich billig über manche Theoretiker wundern, welche diese Art von kontrapunktischen Kombinationen höchstens aus den durch Terzen drei- und vierstimmig gemachten doppelten Kontrapunkten nur so beiläufig entwickeln, die selbstständige Erfindung derselben aber nach unserer zweiten Art ganz übergehen, und über diesen Kontrapunkt sowie über manche andere künstlichere Kombinationen den Stab brechen, da sich aus ihren beschränkten Bedingungen nur gezwungene und trockene Ausrechnungen herausbringen liessen! Wer findet diese Meinung wohl gerechtfertigt bei dem Anblick vorstehender beider Fugenanfänge von Bach? Ich sollte meinen, da wäre Fluss und Freiheit genug, und bemerke man die Berechnung, ohne welche allerdings eine solche Gestaltung nicht herzustellen ist, in keiner Weise. Sehr richtig bemerkt daher Marpurg schon, dass das Lahme und Steife, wo es in solchen Kompositionen angetroffen werde, nicht dem Kontrapunkte, sondern dem Komponisten zur Last falle.

Wer Ausdauer im Studium solcher Kompositionen hat, wird bald gewahren, worin das liegt, was ihnen den Stempel der Freiheit aufdrückt: es ist der Gebrauch der Durchgänge, ver-

mittelst welcher die wenigen brauchbaren Hauptintervalle auf die mannichfaltigsten Weisen in freie melodische Gänge verwandelt werden können.

Um diese Kunst und Gewandtheit zu erringen, ist nichts so fördernd, als die angeführten Werke von Bach auf ihre wesentlichen Hauptnoten zurückzuführen, und diese vereinfachte harmonische Gestalt dann mit der Variirung derselben bei dem Meister zu vergleichen. Diese Mühe wird sich reich belohnen durch die Einsicht und Gewandtheit in Handhabung solcher künstlichen Kombination.

Als Anregung dazu folge eine solche Skizze von dem letzten Bach'schen Beispiel.



Dreizehntes Kapitel.

Der rückgängige Kontrapunkt.

§ 246. Wir betreten von hier an auf einige Zeit das Gebiet werthloser Künsteleien und Spielereien, weil ihre Kombinationen nicht mehr von dem Gehör, sondern nur noch von dem Auge bemerkt werden können. Indessen sind sie in der musikalischen Literatur, namentlich der älteren, vorhanden, und es würde einem Kontrapunktisten doch wohl nicht angenehm sein, wenn er, von einem weniger Eingeweihten um eine seltenere mysteriöse Erscheinung befragt, deren Wesen selbst nicht erklären könnte. Aus diesem Grunde habe ich die folgenden Disciplinen mit in mein Buch aufgenommen.

Der rückgängige Kontrapunkt besteht darin, dass man eine Komposition nicht allein vom Anfang nach dem Ende, sondern auch vom Ende nach dem Anfang zu, d. h. rückwärts, ausüben kann.

Bleiben die Stimmen bei der rückgängigen Ausführung an ihrer Stelle, so ist es ein einfacher rückgängiger Kontrapunkt; werden die Stimmen zugleich umgekehrt, so ist es ein doppelt rückgängiger Kontrapunkt.

Der doppelt rückgängige Kontrapunkt kann entweder in der ähnlichen oder in der Gegenbewegung gesetzt werden.

Zu allen diesen Arten sind ausser den Konsonanzen noch die verminderte Quinte, die kleine Septime auf der Dominante, die verminderte Septime, die übermässige Quarte und die übermässige Sekunde anwendbar; »jedoch nur unter gewissen Bedingungen« — sagt die alte Theorie — »dass nämlich die Gänge mit denselben in Ansehung der vorangehenden und auf sie folgenden Konsonanzen so eingerichtet werden, dass sie auf eben die Art wieder rückwärts zum Vorschein kommen«. Z. B.

505.



Die vorstehenden Beispiele unter 1. und 3. passen zu dieser Regel, die unter 2. und 4. widersprechen derselben!

»Die übrigen Dissonanzen«, sagt die alte Theorie weiter (sie meint die Vorhalte damit), »fallen ganz weg, weil sie, anstatt erstlich vorbereitet, dann angeschlagen und endlich aufgelöst zu werden, hier auf umgekehrte Art, zuerst in der Auflösung, dann im Anschlage und zuletzt in der Bindung, also widersinnig, erscheinen würden«. Dies ist auch nicht unbedingt wahr, sonst wäre jede Anticipation einer Akkordnote verwerflich. Sollte z. B. die folgende Gestalt, —



welche bei *a.* als Vorhalt, bei *b.* in der rückgängigen Ausführung als Anticipation erscheint, nicht zulässig sein?

Man wird gleich sehen, dass diese und noch andere Regeln für den nur einigermassen Geübten gar nicht nöthig sind, da sich das Zulässige und Unzulässige bei der Ausarbeitung von einem andern Gesichtspunkt aus gleich selbst und leicht bemerkbar macht.

Der einfache rückgängige Kontrapunkt.

§ 247. Ein zweistimmiger.





Rückwärts ausgeführt.

510.

Ein vierstimmiger.

511.

Rückwärts.

512.



Die Verfertigung eines solchen Kontrapunktes unterliegt gar keiner Schwierigkeit und bedarf, wie ich oben bemerkt, auch keiner besonderen Regeln, wenn man jeden Takt, den man in der Hauptkomposition hinschreibt, gleich rückwärts liest. Denn da durch die rückgängige Ausführung keine Veränderung mit den Intervallen, sondern nur mit ihrer Fortschreitung und ihrem melodischen Gange bewirkt wird, so offenbart sich beim Rückwärtslesen jedes Motivs sogleich das Zulässige und Unzulässige in den beiden letzteren Beziehungen. Die Hauptrücksicht beim Entwurf der Hauptkomposition hat man auf den Anfang und das Ende, den ersten und letzten Takt zu nehmen, da nämlich der erste bei der rückgängigen Ausübung zum letzten, der letzte zum ersten wird; es sind daher beide so einzurichten, dass sie beide einen guten Anfang und einen guten Schluss bilden.

Ein schlechtes Beispiel wird diesen Punkt gleich klar machen.

Anfang der Hauptkomposition. Als Schluss der rückgängigen Ausführung.

513.



Man sieht, dass der zweistimmige Satz in beiden Motiven gleich brauchbar ist, die melodische Gestalt hingegen in der rückgängigen Ausführung als Schluss der Komposition gar nichts taugt.

Der doppelt rückgängige Kontrapunkt.

§ 248. Wenn man die letztere Bemerkung im Auge behält, so sind auch die folgenden Arten dieses Kontrapunktes leicht zu verfertigen, weshalb ich von jeder nur ein Beispiel hersetze.

Der doppelt rückgängige Kontrapunkt in der ähnlichen Bewegung.

Ein zweistimmiges Beispiel.

Hier werden beide Stimmen *ad octavam* verwechselt. Die Quinte muss in einem zweistimmigen Satze der Art vermieden werden, weil sie durch die Umkehrung zur Quarte wird.

Hauptkomposition.

514.



Rückgängig und in der Oktavenumkehrung.

515.



Man hat hier beim Entwurf der Hauptkomposition nicht allein die melodische Zulässigkeit, sondern auch die Brauchbarkeit der Oktavenumkehrung in der rückgängigen Ausführung zu beachten.

Ein dreistimmiges Beispiel.

Hauptkomposition.

516.



Rückgängig und umgekehrt.

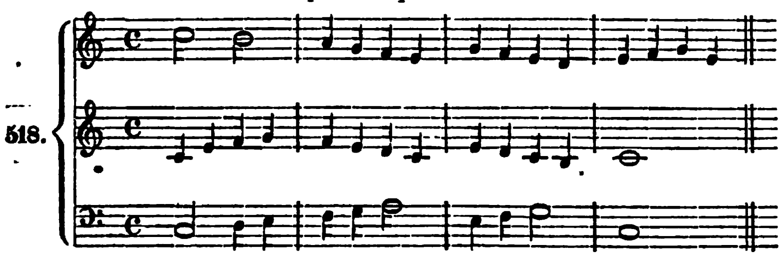
517.



Hier wird der Diskant zum Bass, der Bass zum Diskant, die Mittelstimme bleibt an ihrem Platze. Da verstattet die Mittelstimme und der Bass eine Quinte unter sich, weil sie in der Evolution zwischen dem Diskant und der Mittelstimme zur Quarte wird. Zwei Quarten hinter einander finden zwischen keinen Stimmen statt.

In dem folgenden Beispiel —

Hauptkomposition.



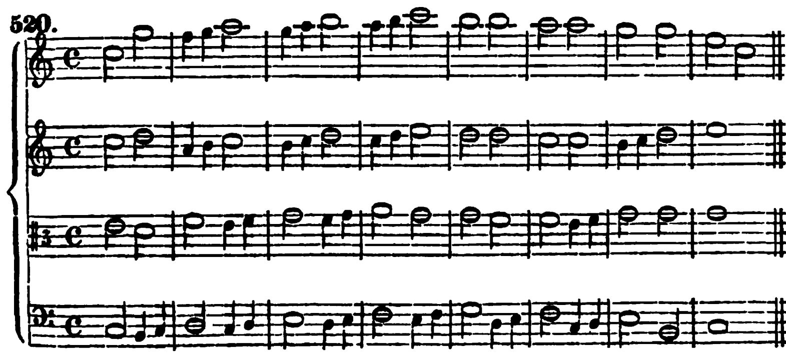
Rückgängig und umgekehrt.



sind alle drei Stimmen umgekehrt; die Mittelstimme ist zum Basse, der Diskant zur Mittelstimme, der Bass zum Diskant geworden.

Ein vierstimmiges Beispiel.

Hauptkomposition.



Versetzung.

521.



In dieser Versetzung ist der Bass zum Diskant, der Diskant zum Bass, der Tenor zum Alt und der Alt zum Tenor geworden; es darf daher zwischen dem Diskant und Bass, Diskant und Alt, und Diskant und Tenor keine Quinte stattfinden, weil ungeeignete Quartengänge daraus entstehen; zwei Quarten hinter einander sind in allen Stimmen zu vermeiden.

Der doppelt rückgängige Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

§ 249. Hier kommen, wie früher beim doppelt verkehrten Kontrapunkte, bei der Umkehrung dieselben Intervalle wieder zum Vorschein.

Ein zweistimmiges Beispiel.

Hauptkomposition.

522.



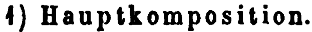
Versetzung.

523.

Liest man die Hauptkomposition von dem umgekehrten Blatte ab, so sieht man die Versetzung und Umkehrung von Beispiel 523.

Die Aufforderung dazu geben die verkehrten Schlüssel am Ende derselben an. So braucht die Versetzung nicht hingeschrieben zu werden, und das erstaunliche Kunststück ist da!

Diese Art ist noch mehrerer solcher Künste fähig. Man braucht als Hauptintervalle nur keine anderen als Terz, Sexte und Oktave zu benutzen und »die Seiten- und Gegenbewegung zu beobachten«, setzt die alte Theorie hinzu, »so ist ein solcher Satz nicht allein in alle vier Bewegungen zu versetzen, sondern er kann auch bei jeder Bewegung *ad octavam* umgekehrt und endlich dreistimmig ausgeübt werden. Ein solcher Satz ist alsdann einer zehnfachen Veränderung fähig«*).





2) Umkehrung derselben in die Oktave.



3) Die Hauptkomposition in der Gegenbewegung.



4) Versetzung in die Gegenbewegung und Oktavenumkehrung.



*) Dass in diesem Satze auch die gerade Bewegung vorkommt, scheint Marpurg übersehen zu haben.

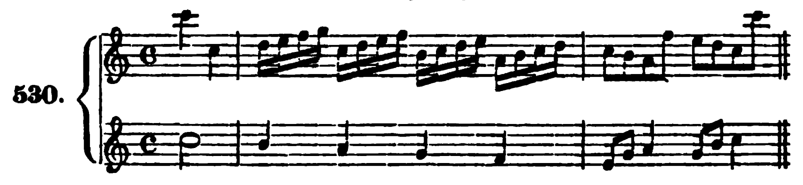
5) Die Hauptkomposition in der rückgängigen Bewegung.


528.

6) Versetzung derselben in die Oktavenumkehrung.


529.

7) Die Hauptkomposition in der rückgängigen Gegenbewegung.


530.

8) Umkehrung in die Oktave.


531.

9) Dreistimmig in der ähnlichen Bewegung.


532.

40) Dreistimmig in der ähnlichen Gegenbewegung.

533.



Ein dreistimmiger Satz des doppelt rückgängigen Kontrapunktes in der Gegenbewegung.

Hauptkomposition.

534.



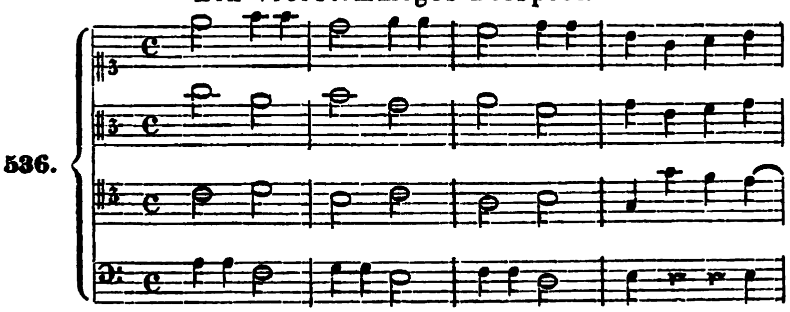
Die Versetzung, wenn das Blatt umgekehrt gelesen wird, wie die Schlüssel am Ende anzeigen (wobei aber die Versetzungszeichen der Hauptkomposition weggelassen werden).

535.



Ein vierstimmiges Beispiel.

536.





Versetzung, wenn das Blatt umgekehrt gelesen wird.

537.



In einem vierstimmigen Satze dieser Art wird der Bass zum Diskant, der Diskant zum Bass, der Alt zum Tenor und der Tenor zum Alt; es dürfen darin zwischen dem Diskant und Alt, und zwischen dem Diskant und Tenor keine Quinten vorkommen, weil daraus ungeschickte Quarten entstehen.

Vierzehntes Kapitel.

Die Versetzung einer Komposition in verschiedene Bewegungen und deren Auflösung in verschiedene Kontrapunkte.

§ 250. Die Idee dieser Gestaltung ist, einen Satz zu komponiren, welcher in alle sieben Kontrapunkte und alle vier Bewegungen zugleich versetzt werden kann.

Die brauchbaren davon, d. h. diejenigen, welche zu künstlerischen Wirkungen zu verwenden sind, haben wir kennen gelernt; die Spielereien hat das vorige Kapitel aufgezeigt. Auch in der nun folgenden Lehre gehört Manches unter die Ueberkünsteleien. Ich habe indessen den Grund schon angegeben, warum sie der, welcher sich als Kontrapunktist geriren will, kennen und im Nothfall selbst machen können soll.

Daher will ich auch hier zunächst wiedergeben, was die alten Kontrapunktisten darüber gelehrt haben, hernach aber meine eigene, hoffentlich einfachere und vollständigere Behandlung dieser Materie mittheilen.

Marpurg sagt: Nichts ist leichter als die Verfertigung eines solchen Satzes. Welchem Kontrapunktisten nämlich ist nicht bekannt, dass ein zweistimmiger Satz *ad octavam*, *decimam* oder *duodecimam* drei- und vierstimmig gemacht werden könne? Wie Wenige aber wissen vielleicht auch zugleich, dass dieses erwähnte Geheimniss (der oben erwähnte Satz) sich hierauf gründet, und dass bei einem solchen Satze, ausser den Vorschriften der harmonischen Bewegung, nichts weiter als dieses zu beobachten ist, dass man keine Dissonanzen darein bringen müsse, wenn der Satz der Verkehrung und Gegenbewegung zugleich fähig sein soll? Vielleicht aber hat es noch Niemand eingesehen, dass diese zwei Sätze auch zugleich der beiden übrigen Bewegungen fähig sind, ja dass man sie durch einige Verzierungen (Variirung der Hauptintervalle) ganz von einander unterscheiden, und aus zwei Sätzen nicht nur drei, sondern vier Sätze machen kann, welche alle diese Veränderungen in Ansehung der Verschiedenheit der Kontrapunkte und der Bewegung zulassen.

Er giebt nun folgendes Beispiel.

538. *a.*

Dies ist eine Komposition von zwei Sätzen, die aber durch die Hinzufügung von Terzen vierstimmig wird. In dieser Komposition(!) sind zuvörderst drei Kontrapunkte, der in der Oktave, Dezime und Duodezime enthalten, wovon man bei *b.*, *c.* und *d.* den Beweis haben kann.

539.



Sie kann aber in allen vier Bewegungen durchgearbeitet werden, wie sich bei *a.*, und hier bei *e.*, *f.* und *g.* zeigt.

540.



Will man sie drei- oder gar zweistimmig haben, so lässt man eine von den terzenweise mitgehenden Stimmen, oder gar alle beide weg. Unterscheidet man nun hier nach der bei dem dreifachen Kontrapunkt gegebenen Anleitung die Sätze von einander, so bekommt man drei, ja vier Themata, die der erwähnten drei Kontrapunkte, und nicht allein der Gegenbewegung, sondern zugleich der rückgängigen und verkehrt rückgängigen Bewegung fähig sind.

Es folgt ein dreistimmiges Beispiel, worin alle drei Sätze schon von einander unterschieden sind, ob man sie gleich ebenfalls auf den Kontrapunkt zurückführen kann, der aus einem Duo ein Trio macht. Man verfertigt solche nach den Gesetzen des doppelt verkehrten rückgängigen Kontrapunktes, und darin muss die oberste und unterste Stimme *ad duodecimam* und *decimam* zugleich, die oberste und mittelste aber und die unterste und mittelste *ad octavam* gesetzt sein. Zur Probe nehme man folgendes Beispiel, dessen wir uns bei dem doppelt verkehrten rückgängigen Kontrapunkt (Beispiel 534) bedient haben. Dieses sieht man hier in einer siebenfachen

Hauptveränderung; die Nebenveränderungen kann Jeder mit leichter Mühe selbst finden.

Hauptkomposition.


541.

Eine Umkehrung in die Oktave, wo bei bleibendem Basse die beiden obersten Stimmen unter sich verwechselt werden.


542.

Eine Umkehrung in die Dezime, wo der Bass zum Diskant und der Diskant mittelst der Versetzung in die tiefe Dezime zum Basse wird. Die Mittelstimme bleibt, wird aber zugleich um eine Terz erhöht, damit sie mit dem Basse harmonire.


543.

Eine Umkehrung in die Duodezime, wo der Bass in die höhere Duodezime, die Mittelstimme aber zugleich um eine Quinte höher versetzt wird; der Diskant aus der Hauptkomposition wird zum Basse.

544.



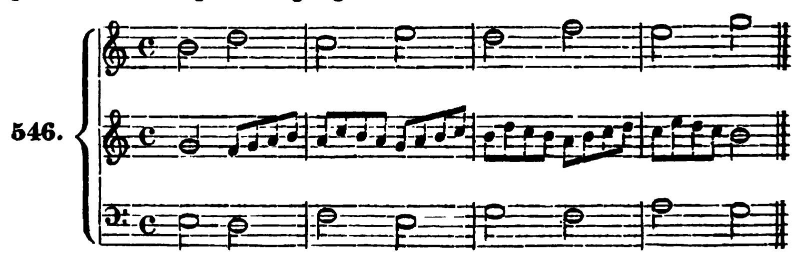
Einfache rückgängige Bewegung des Satzes.

545.



Versetzung der Hauptkomposition nach dem doppelten Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

546.



Doppelt verkehrte rückgängige Bewegung des Satzes.

547.



Endlich kann der Kontrapunkt, der aus einem Duo ein Trio oder Quatuor macht (durch hinzugefügte Terzen), nicht allein in den Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime, sondern auch nach allen anderen Kontrapunkten umgekehrt werden, folglich ist

eine solche Gattung des Kontrapunktes ein Abstrakt von allen übrigen Gattungen, indem man nämlich Alles, worin diese übereinkommen, bei jener vereinigt, Dasjenige aber, worin einer von den anderen unterschieden ist, weglässt.

Erstes Beispiel, welches *ad sextam*, *octavam*, *decimam* und *duodecimam* verkehrt werden kann.



Gelten der Bass und Alt als die beiden Themata, wie in folgender Vorstellung, wo der Altschlüssel in der Unterstimme gebraucht wird, —



so können die Umkehrungen *ad sextam* und *octavam* stattfinden, nämlich:



Gelten der Bass und Sopran des Hauptsatzes als die beiden Themata, wie in folgender Vorstellung, wo abermals der Altschlüssel in der Unterstimme gebraucht wird, —



so können die Verkehrungen *ad decimam* und *duodecimam* statthaben, nämlich:



Drittes Beispiel, welches sich in alle sieben Gattungen des doppelten Kontrapunktes versetzen lässt.

Hauptkomposition.

555.

Umkehrungen derselben.

1. 2.

Themata.

556.

Umkehrung *ad* 8. *ad* 9.

3. 4.

ad 10. *ad* 11.



Ich habe diese und manche andere Beispiele aus Marpurg entlehnt, als dem Autor, welcher die kontrapunktischen Disciplinen relativ am gründlichsten, klarsten und vor allem am vollständigsten behandelt hat; zugleich aber auch, weil sie mir Gelegenheit geben, auf Schwächen aufmerksam zu machen, an welchen diese Lehre überhaupt noch bei den Theoretikern leidet, und von denen die Praktiker andere Ansichten gehabt und nach anderen Maximen gearbeitet haben müssen, wie ihre derartigen Werke bei sorgfältigem Studium derselben oft genug erkennen lassen.

Zu einigen solchen Bemerkungen giebt nun auch das gegenwärtige Kapitel Anlass.

Zuerst sind alle hier vorgeführten Beispiele vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet, und also für die künstlerische Praxis durchaus werthlos und ganz unbrauchbar. Dies bedarf keines Beweises, es leuchtet jedermann überzeugend genug in's Auge.

Die Lehre dieses Kapitels, wie sie Marpurg gefasst hat, steht aber auch insofern auf schwachen Füssen, als er gar nicht geleistet hat, was er darin alles versprochen, nämlich einen zweistimmigen Satz, der sich in alle sieben Kontrapunkte und in alle vier Bewegungen versetzen lässt. Zwar soll das letzte Beispiel 556 ein Satz der Art sein, aber darin hat sich der gute Mann geirrt. Die sieben Umkehrungen sind zwar da, aber sie sind nicht aus einem und demselben zweistimmigen Satze, sondern aus dem vierstimmigen Beispiele 555, abwechselnd aus zwei verschiedenen

zweistimmigen Sätzen entwickelt, wie man an den in Beispiel 556 in den beiden oberen Zeilen angegebenen Thematen sogleich erkennen wird. Das Thema 1 ist doch wohl eine andere zweistimmige Hauptkomposition, als das Thema 2? Denn das Hauptmerkmal einer Umkehrung besteht ja auch bei Marpurg, wie es nicht anders sein kann, darin, dass eine von beiden Stimmen ihre ursprüngliche Gestalt behalte. Nimmt man nun z. B. die beiden oberen Stimmen in Nr. 1 (Beispiel 556) als die Hauptkomposition an, wie Marpurg auch annimmt, so ist die darunter stehende Umkehrung in die Oktave richtig aus dem darüber stehenden Hauptsatze entwickelt; aber auch die in die None in Nr. 2? Keineswegs. In dieser ist keine der beiden Stimmen des Thema 1 in ihrer ursprünglichen Lage geblieben; diese Umkehrung bezieht sich auf das darüber stehende Thema 2, welches nicht derselbe zweistimmige Hauptsatz, sondern ein anderer, neuer zweistimmiger Hauptsatz ist.

Mit allen den vielen Regeln und Beschränkungen der Intervalle also, welche für die verschiedenen Kontrapunkte angegeben worden, erhalten wir 1) für die Praxis überhaupt nur unbrauchbare Sätze, und 2) keine, die alles das leisten, was dieses Kapitel zu lehren verspricht.

Dies kommt nun hauptsächlich mit davon her, dass die Theoretiker bei allen solchen Kontrapunkten immer zunächst nach den brauchbaren Hauptintervallen fragen, nach welchen die Hauptkomposition eingerichtet werden müsse, und dass die Dissonanzen nur als Durchgänge, Wechselnoten angebracht werden dürften. Nun lehrt ja aber die Theorie des doppelten Kontrapunktes, dass ausser dem in der Oktave kein anderer Kontrapunkt bei der Umkehrung der Hauptkomposition durchaus dieselben Intervallenverhältnisse wiederbringt, dass aus einer Konsonanz in der Hauptkomposition gar oft in der Umkehrung eine Dissonanz wird, und umgekehrt.

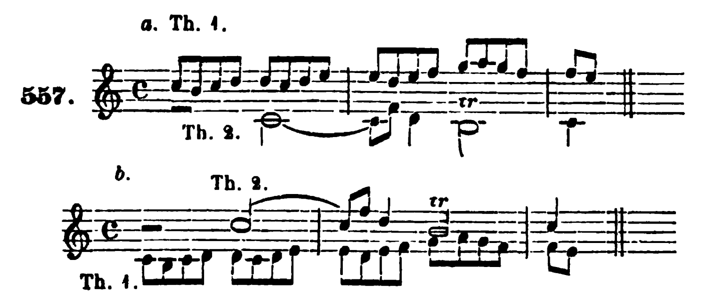
Wenn man nun eine Dissonanz brauchen kann, die aus der Umkehrung einer Konsonanz (aus der Hauptkomposition) entsteht, warum soll ich nicht in der Hauptkomposition eine Dissonanz anwenden dürfen, die in der Umkehrung zur Konsonanz wird? oder eine Dissonanz in der Hauptkomposition, die auch in der bezüglichen Umkehrung wieder zu einer, wenn auch andern Dissonanz wird?

Für einzelne Arten der Kontrapunkte erlaubt die Theorie allerdings auch solche Dinge; je künstlicher die Kombinationen aber werden, je mehr Beschränkungen legt sie auf, bis sie zuletzt zu nur einem sogenannten brauchbaren Hauptintervall gelangt.

Da kann dem Kunstjünger freilich die Lust an solchen Kunststückchen vergehen, und haben über die Nutzlosigkeit derselben die Theoretiker ein Recht zu sprechen, die nach solchen Regeln solche Gestaltungen herstellen wollen.

Experimentiren wir einmal nach einer andern Weise.

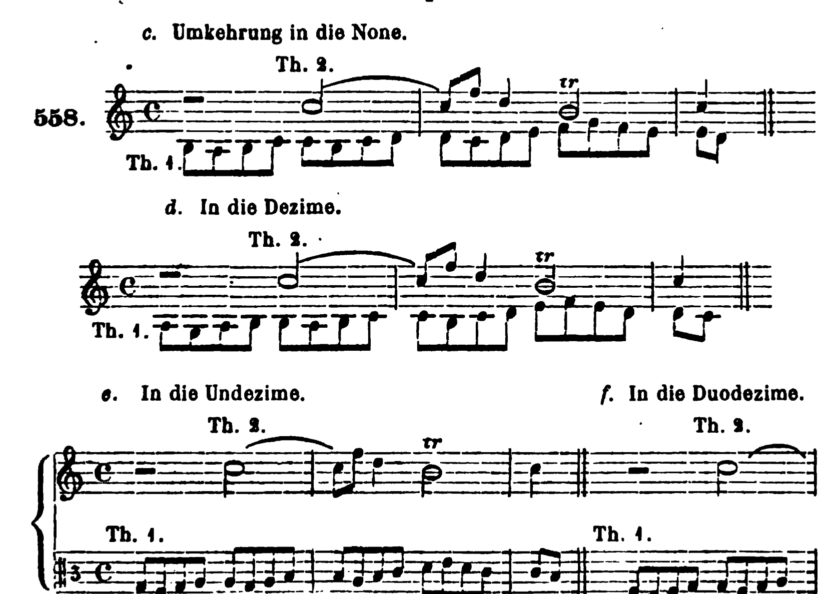
Hier folgt eine kleine zweistimmige Hauptkomposition von meiner Erfindung:



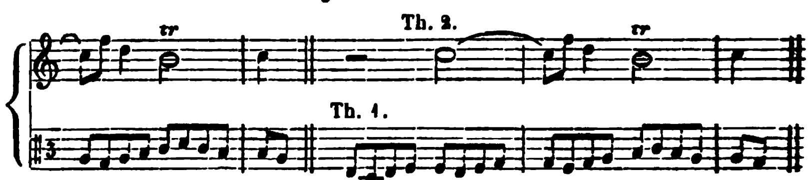
a. enthält die Hauptkomposition. — Man wird ihr wohl keinen Regelzwang ansehen, sondern beiden kleinen Thematen Freiheit und Natürlichkeit zugestehen. Bei *b.* ist die Umkehrung derselben in die Oktave.

Diese zweistimmige Hauptkomposition kann nicht allein in alle sieben Kontrapunkte umgekehrt, sondern auch in allen diesen sieben Kontrapunkten in alle vier Bewegungen versetzt werden.

A. Umkehrung der obigen Hauptkomposition in alle sieben Kontrapunkte.



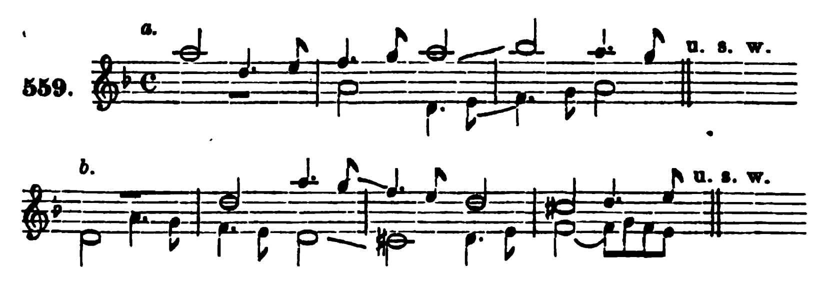
g. In die Terzdezime.



h. In die Quartdezime.

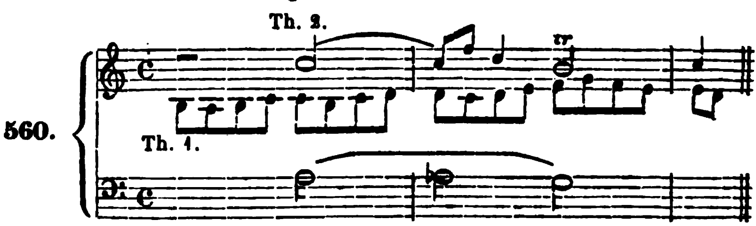


Manche dieser Umkehrungen sehen allerdings etwas gefährlich aus — auf den ersten Anblick. Ich habe aber an früheren Beispielen gezeigt, wie viele nackte, scheinbar sehr unharmonisch aussehende Sätze durch Nebenstimmen ganz erträglich zu umkleiden sind. Die folgenden beiden von S. Bach mögen noch als Beweise dafür ein Plätzchen erhalten.

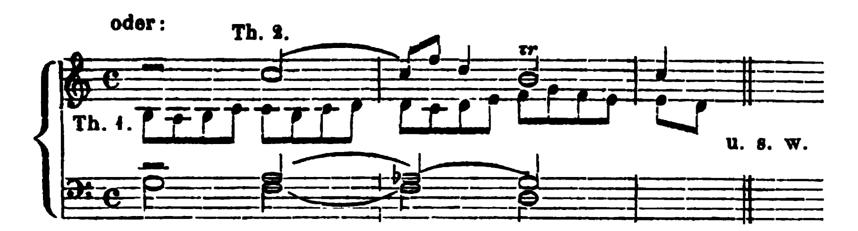


Ich will nun den obigen nackten Sätzen von *c.* an durch Nebenstimmen ein besseres Ansehen zu geben versuchen. Dass dies bei jedem auf mehr als eine Weise geschehen kann, weiss der Jünger längst.

c. Umkehrung in die None.



oder:



Den Anfang und Schluss lasse ich vor der Hand auf sich beruhen, man wird später erfahren warum?

d. In die Dezime.

Th. 2.

561. Th. 1.

e. In die Undezime.

Th. 2.

Th. 1.

f. In die Duodezime.

Th. 2.

Th. 1.

g. In die Terzdezime.

Th. 2.

Th. 1.

h. In die Quartdezime.

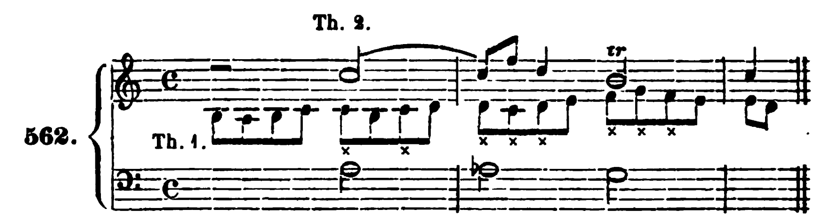
Th. 2.

Th. 1.

Erläuterungen.

1) Man sieht auch hier bestätigt, was schon so oft bemerkt worden, dass die Harmonisirung der beiden gegebenen Sätze durch Nebenstimmen von der Möglichkeit abhängt, jeden einzelnen Ton theils als zu verschiedenen Akkorden gehörend, theils, namentlich die kleineren Noten, je nach Bedürfniss bald als Akkord–, bald als Durchgangsnoten betrachten und danach behandeln zu können.

Nehmen wir das Beispiel 560, die Umkehrung in die None wieder vor. Ich bezeichne die Akkordnoten mit ×, alle anderen sind nichtakkordliche; hiernach sieht das genannte Beispiel so aus:



und, die nichtakkordlichen Töne weggelassen, so:



Zu den so betrachteten Tönen des ersten Thema in der Mittelstimme lassen sich nun, unserer Erfahrung gemäss, noch verschiedene andere Harmonisirungen anbringen. Z. B.



Nach derselben Weise betrachtet und bezeichnet sieht die Umkehrung in die Dezime, Beispiel 561 (*d.*), so aus:



die nichtakkordlichen Töne weggelassen:



Hiernach möge der Lernende die anderen Beispiele selbst bezeichnen, wenn er es für nöthig hält, was indessen kaum der Fall sein wird. Für den weniger Geübten ist aber die vorherige Bezeichnung der anzunehmenden Akkordnoten bei jeder Gestaltung solcher Art immer die sicherste Methode.

2) Ich habe die Harmonisirung des Anfangs und Endes der vorstehenden Umkehrungen weggelassen, weil beide Punkte von der Verbindung abhängen und zu bestimmen sind, in welche die Sätze in der Fuge gebracht werden. Alsdann sind auch diese Aufgaben nicht schwer zu lösen. Wie die Anfänge in dieser Hinsicht zu behandeln sind, ist in vielen früheren Beispielen gezeigt worden und kann hier übergangen werden. Die Behandlung der Schlüsse deuten folgende Beispiele an:





B. Versetzung aller Kontrapunkte in die Gegenbewegung.

Ich füge hier gleich Nebenstimmen hinzu und führe die Schlüsse mit aus.

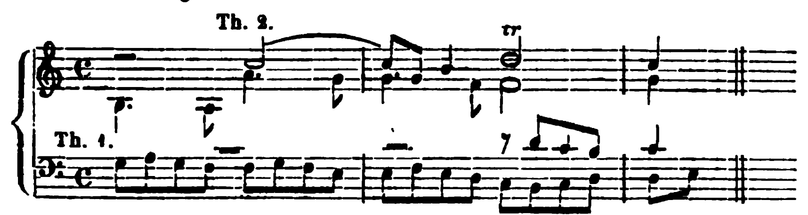








Umkehrung in die Undezime.



Umkehrung in die Duodezime.



Umkehrung in die Terzdezime.



Umkehrung in die Quartdezime.



C. Versetzung aller Kontrapunkte in die rückgängige Bewegung.

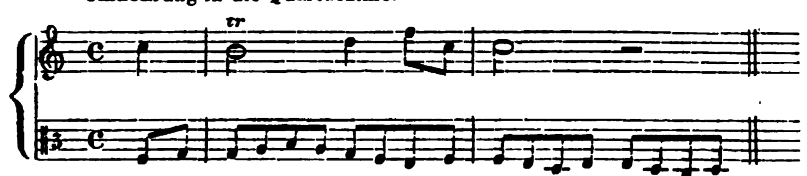
Ich gebe diese und die folgenden in die rückgängige Gegenbewegung versetzten Kontrapunkte nur zweistimmig, und überlasse dem Lernenden die Ausfüllung mit Nebenstimmen als eine gute Uebung, mit der Versicherung, dass es auch unter diesen allen keinen einzigen Satz giebt, der nicht durch hinzugefügte Stimmen harmonisch erträglich zu machen ist.


Hauptkomposition.
Th. 1.
569.
Th. 2.
tr
Umkehrung in die Oktave.
tr
Umkehrung in die None.
tr
Umkehrung in die Dezime.
tr
Umkehrung in die Undezime.
tr
Umkehrung in die Duodezime.
tr

Umkehrung in die Terzdezime.



Umkehrung in die Quartdezime.



D. Versetzung aller Kontrapunkte in die rückgängige Gegenbewegung.

Hauptkomposition.



Umkehrung in die Oktave.



Umkehrung in die None.



Umkehrung in die Dezime.



Umkehrung in die Undezime.



Umkehrung in die Duodezime.



Umkehrung in die Terzdezime.



Umkehrung in die Quartdezime.



Weitere Erläuterungen.

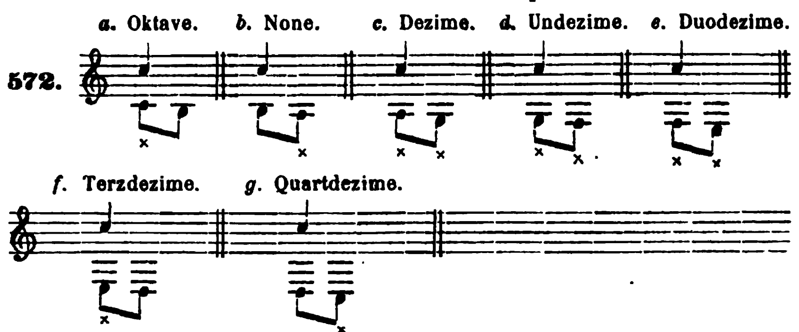
Mittel.

§ 251. Fragen wir nach den Mitteln, durch welche die vorstehenden mannichfaltigen Umwandlungen desselben zweistimmigen Satzes möglich geworden sind, so stellt sich als nächstes und hauptsächlichstes die Mehrdeutigkeit der Intervalle heraus, deren wir schon so oft zu erwähnen Anlass fanden, wie u. a. auch auf S. 335, Beispiel 462 ff. Am leichtesten ist diese Mehrdeutigkeit zu erkennen, wenn zu einer grössern Note zwei kleinere in Sekundenschritten gesetzt werden; es muss dann bei jeder Umkehrung jedesmal bald die eine oder die andere sich als Durchgangs- oder Wechsel- oder Akkordnote wieder darstellen.

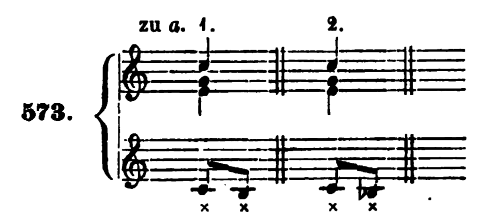
Nehmen wir folgende Noten als Hauptkomposition an —

571. 

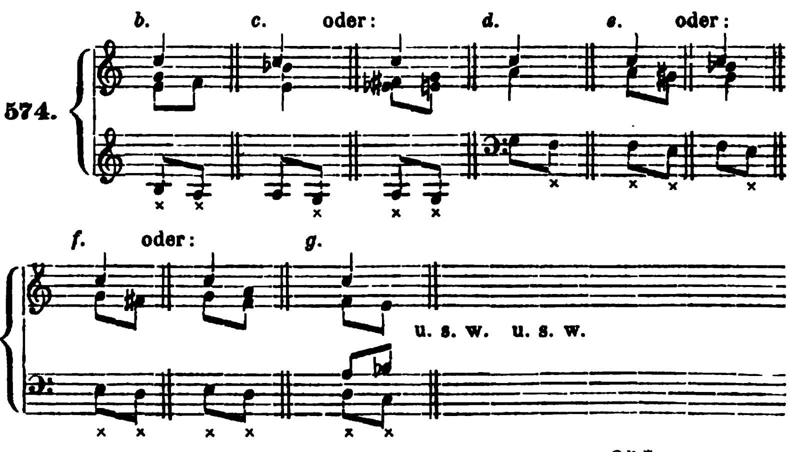
und versetzen dieselben in alle sieben Kontrapunkte, —



so zeigen die mit × versehenen Noten die Verwandlungen der Intervalle, wie man sie etwa auf den ersten Blick betrachten und danach mit weiter hinzugesetzten Tönen harmonisiren könnte. Auf den ersten Blick, sage ich, denn manche andere Betrachtungs- und Behandlungsweise derselben ist noch möglich, als z. B.



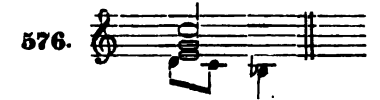
wo das *h* bei 1. unter Umständen als Sekundakkord einer Nebenseptharmonie, oder bei 2. als Sekundakkord der Dominantseptharmonie behandelt werden kann. Ich gebe von *b.* an einige andere Behandlungsweisen, welche keiner besondern Erklärung mehr bedürfen.




Fügen wir nun zu diesen zwei Noten noch eine dritte, —



so sehen wir, dass die Intervallenverhältnisse bei den meisten Umkehrungen eher leichter als schwerer werden; nur die Umkehrung in die Quartdezime scheint, so isolirt genommen, unbrauchbar. Aber erstens wird ja eine solche kurze Gestaltung nicht isolirt verwendet, und zweitens ist sie auch so durch Erniedrigung des *h* in *b*, —



was ja, wie wir an früheren Gestaltungen erkannt haben, erlaubt ist, leicht brauchbar zu machen.

Mehr Aufmerksamkeit hat man auf springende Intervalle zu richten, weil daraus bei manchen Umkehrungen schwierigere Verhältnisse entstehen. Wenn der Schüler jedoch den zweiten Takt meiner Hauptkomposition, Beispiel 557, betrachtet, und dann alle folgenden Verwandlungen desselben untersucht, so wird er auch an diesen erkennen, dass sie sich ziemlich alle auf erklär- und brauchbare Laupttharmonien zurückführen lassen.

Eine Hauptbedingung bei der Erfindung der Hauptkomposition bleibt bei solchen Bildungen stets, nur die Seiten- und Gegenbewegung anzuwenden; die gerade Bewegung führt unausbleiblich hie und da unbrauchbare Fortschreitungen, Quinten- und Oktavenparallelen herbei.

Wenn man nun die letztere Bemerkung und dazu die sonstigen wesentlichen Bedingungen des doppelten Kontrapunktes in der Oktave im Auge behält, so ist eine zweistimmige Komposition der Art aller der Umwandlungen fähig, welche ich an dem vorstehenden Beispiele entwickelt habe; ja, unter denselben Bedingungen sind auch drei- und vierstimmige Kontrapunkte in der Oktave der allermeisten zwei-, drei- und vierstimmigen Versetzungen in die anderen Kon-

trapunkte und Bewegungen fähig, wovon sich der Schüler, der solche Arbeiten liebt, durch eigene Versuche überzeugen mag.

Härten.

§ 252. Ueber die harmonischen Härten, die bei solchen mehrfachen Umsetzungen und künstlichen Kontrapunkten nicht überall zu vermeiden, aber doch auf mancherlei Weisen zu verstecken und zu mildern sind, ist bereits genugsam gesprochen worden.

Ein Hauptumstand darf aber dabei nicht übersehen werden, an den die alten Theoretiker nicht gedacht zu haben scheinen, wenn sie von dem beschränkten Gebrauch der Hauptintervalle bei so vielen Kontrapunkten reden, dass nämlich alle solche Gestaltungen nicht isolirt, wie in den einzelnen Beispielen, verwendet werden, sondern im Verlauf der Fugen vorkommen, wodurch also namentlich die Härten am Anfang und Schluss der einzelnen Sätze durch vorhergehende und nachfolgende Gedanken in geeignete und die Härten verwischende Verbindungen zu bringen sind.

Verwendung in der Fuge.

§ 253. Will man den zweistimmigen Satz Beispiel 557 als zwei brauchbare Fugenthemata gelten lassen, so liessen sich aus diesem geringen Stoff, wenn man alle anderen früher gelehrten kontrapunktischen Künste, als Engführungen, Vergrösserungen, Verkleinerungen u. s. w., wieder mit herbeizöge, folgende verschiedene, selbstständige, sehr umfangreiche Fugen bilden, nämlich:

1) eine einfache mit dem ersten Thema;
2) eine einfache mit dem zweiten Thema;
3) eine einfache mit dem ersten Thema in der Gegenbewegung;
4) eine einfache mit dem zweiten Thema in der Gegenbewegung;
5) eine einfache mit dem ersten Thema in der rückgängigen Bewegung;
6) eine einfache mit dem zweiten Thema in der rückgängigen Bewegung;
7) eine einfache mit dem ersten Thema in der rückgängigen Gegenbewegung;
8) eine einfache mit dem zweiten Thema in der rückgängigen Gegenbewegung;
9) eine Doppelfuge in der geraden Bewegung;
10) eine Doppelfuge in der Gegenbewegung;
11) eine Doppelfuge in der rückgängigen Bewegung;
12) eine Doppelfuge in der rückgängigen Gegenbewegung; —

ausserdem aber noch manche Fuge, in welcher mehrere der vorhergehenden Arten vereinigt würden, z. B. eine, wo ein Thema

bald in der ursprünglichen, bald in der Gegenbewegung erschiene, u. s. w.

Bei allen diesen Behandlungsweisen würde man den vorhandenen Stoff für jede einzelne Art von Fuge kaum vollständig benutzen können, weil sie zu lang werden würde. Und da bietet sich nun der Vortheil an, dass man aus allen Umkehrungen und Versetzungen die weniger gefügigen, härteren ausscheiden und nur die besten davon zum wirklichen Gebrauch verwenden könnte, deren immer noch genug, ja oft zu viel übrig bleiben würden.

Andere Verwendung dieser Künste.

§ 254. Aber warum sollten diese Künste nur in der ordentlichen Instrumentalfuge und in der Kirchenmusik verwendet werden? Sind sie nicht auch in der modernen Instrumentalmusik und namentlich auch in der Oper, theils auf erschütternde, theils auf ergötzliche Weise, in freieren Weisen zu benutzen und zuweilen auch schon benutzt worden?

In der Instrumentalmusik haben wir von Denen, die solche Künste verstanden, ausser Bach von Mozart, Haydn, Beethoven u. A. m. schöne Beispiele.

Quintetto III von Kuhlau.



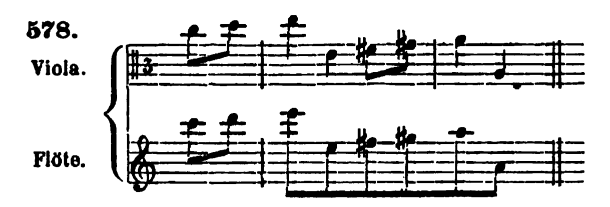

poco f
f
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
smorzando


arco
arco
arco
f
arco
poco f
pizz.
pizz.
arco
pizz.
pizz.



Hier sieht man ein Scherzo, dessen erster Theil mit einem vollständigen Kanon zwischen der ersten Viola und dem Cello beginnt, den auch die Violine und die zweite Viola so weit mit ausführen, als ihr späterer Eintritt für eine achttaktige Periode erlaubt. Hierauf ergreift die Flöte das Wort und scheint den Kanon fortsetzen zu wollen, was sich aber gleich als eine neckische Täuschung erweist, indem nur die Noten der zwei ersten Takte tonisch beibehalten werden, die Geltung aber zum Theil verkleinert ist, —

578.



und daran sich eine einfache anmuthige Melodie mit einfach homophonem Akkompagnement knüpft. Der zweite Theil nun ist nichts Anderes als die Versetzung des ersten Theils von Anfang bis zu Ende in die Gegenbewegung.

Das herrlichste und bis heute noch unerreichte Muster kontrapunktischer Kunst in moderner Form enthält das Finale der Mozart'schen *C* dur Symphonie, eine freie Quintipelfuge. Es sind darin die mannichfaltigsten und künstlichsten kontrapunktischen Kombinationen der Fuge und des Kanons angebracht, und doch ist eine Komposition daraus entstanden, die durch den Schwung und die Kraft der Gedanken, die Anmuth der Melodien und die Pracht der Instrumentation noch heute nicht bloss die Kenner, sondern auch die Laien entzückt und begeistert.

Obgleich der verdienstvolle Kapellmeister Sechter in seiner neuen Ausgabe der Marpurg'schen Fugenlehre jenes Meisterwerk gründlich analysirt hat, so hoffe ich doch, dass meine Entwickelung desselben nicht als überflüssig betrachtet werden wird.

Ich habe in Folge meines in dem gegenwärtigen Kapitel verfolgten Zweckes zu zeigen, wie Mozart zuerst den Grund des Ganzen berechnend erfunden, sodann die mannichfaltigen Kombinationen der Themata einzeln und zusammen mit seinem kontrapunktischen Verstand und seiner kontrapunktischen Erfahrung herausgesucht und skizzirt haben muss, und wie er sodann den dadurch gewonnenen mannichfaltigen Stoff mit seiner reichen Phantasie zu dem herrlichen Ganzen zusammengewebt hat.

Indem er den Gedanken fasste, eine freie Fuge mit fünf Thematen zu schaffen, die er sowohl einzeln, als mehrere und endlich alle zusammen bringen wollte, musste er die letztere Aufgabe natürlich zuerst vornehmen, d. h. einen polyphonen fünfstimmigen Satz erfinden, in welchem nicht allein jede einzelne Stimme eine gute Melodie für sich abgäbe, sondern die auch alle, da sie später zusammen erscheinen sollten, tonisch und rhythmisch möglichst gegen einander kontrastirten und endlich auch der Umkehrungen wenigstens in der Oktave gegen einander fähig wären.

Diese Bedingungen alle sind in dem folgenden viertaktigen und fünfstimmigen Satz erfüllt, welcher demnach als der Grundentwurf oder die Hauptkomposition anzusehen ist.

579.



Ich habe die Themata nach ihrem Eintritt in diesem Grundentwurf numerirt. Bei der Ausführung hat sie Mozart in anderer Ordnung vorgeführt, wie er das seinen Intentionen nach fürgut fand.

Die zweite Prozedur besteht in der Aufsuchung der verschiedenen Kombinationen, welcher jedes einzelne Thema mit sich selbst fähig ist. Sie sind im Grunde nicht zu erschöpfen, und Mozart's geübtem Geiste werden sich viel mehr dargeboten haben, als er verwenden konnte. Ich zeige nur die auf, welche er in seinem Finale wirklich angebracht hat.

Thema 1.

580.



Hier tritt eine vollständige kanonische Engführung in vier Stimmen auf, Bass und Viola ahmen die erste und zweite Violine in der Quinte nach; zwei und zwei Stimmen (erste und zweite Violine, Bass und Viola) bilden Kanons in der Oktave.

Eine solche streng durch alle Stimmen bis zu Ende geführte Nachahmung, wobei auch noch alle Eintritte ganz gleichmässig und in nächster Nähe, in halber Taktentfernung nur, auf einander folgen, findet man nicht zufällig, die muss zuerst und für sich erfunden werden. Auch aus diesem Grunde ist dieses Thema als das erste zu bezeichnen, obgleich es Mozart in dem Finale nicht zuerst auftreten lässt. Ueber die Methode, nach welcher diese künstliche Kombination erfunden wird, bringt die Lehre vom Kanon die nöthige Aufklärung.

Thema 2.

581.



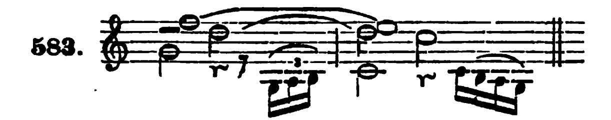


In vorstehendem Beispiele ist das zweite Thema mit vier Nachahmungen vorgeführt, wie bei einer einfachen fünfstimmigen Fuge gewöhnlich geschieht. Der vierte Takt ist variirt und giebt den Hauptstoff zu dem polyphonen Gewebe der Gegenharmonie her.

In der nachfolgenden Gestaltung sind diesem Thema zwei bedeutende Nebensätze beigegeben, wovon namentlich der synkopirte in der Folge mehrmals als Nebensatz wieder erscheint.



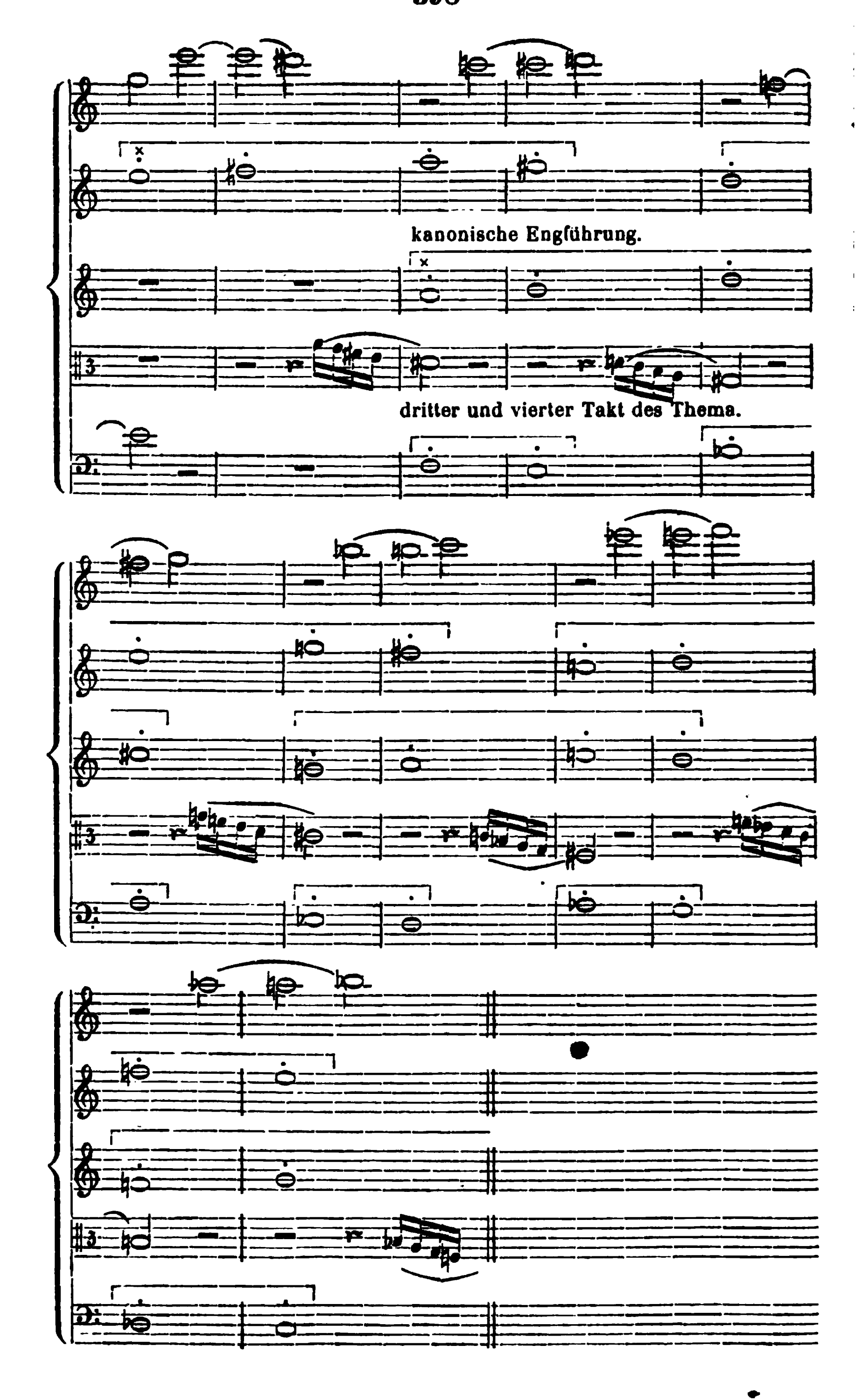
Vom dritten zum vierten Takt schreitet der Bass mit der Mittelstimme in Oktaven fort; dieses Verhältniss hätte leicht vermieden werden können, — durch folgende Bassveränderung etwa:



Doch kommen solche Vorhaltsoktaven in den Fugen sehr oft vor, und werden meistens nur von dem Auge, nicht von dem Ohr bemerkt.

In der Folge wird dieser Satz noch interessanter vorgeführt, nämlich:




kanonische Engführung.
dritter und vierter Takt des Thema.

Engführung in der freien Gegenbewegung:



Vorstehendes Beispiel zeigt sogar eine Engführung, wo der Bass das Thema in der rückgängigen Bewegung nachahmt, welches erkannt wird, wenn man die Noten bei *b.* im Bassschlüssel rückwärts liest. An dieser Melodie wird Niemand etwas Gezwungenes bemerken; sie ist daher an sich nicht zu verwerfen; gleichwohl dürfte ihre Erscheinung eine vergebliche sein, denn sie wird schwerlich von dem Hörer als eine rückgängige Nachahmung erkannt, und möchte selbst von Wenigen mit dem Auge als eine solche entdeckt werden. Ausser der Schwierigkeit, einen rückwärts wiederholten musikalischen Gedanken überhaupt zu erkennen, liegt in dem Mozart'schen Thema noch der besondere Uebelstand, dass der dritte und vierte Takt, rückwärts gelesen, als eine Nachahmung des ersten und zweiten Taktes des Thema in ursprünglicher Bewegung erscheint.

Um diese, die Erkennbarkeit noch mehr erschwerende Täuschung zu vermeiden, müsste bei der Erfindung eines Thema zu solchem Gebrauch, wenn dabei zugleich eine Engführung, also eine kanonische Nachahmung in der rückgängigen Bewegung stattfinden soll, auf rhythmische Verschiedenheit der Motive Rücksicht genommen werden. Z. B.



Dann müsste aber der Satz in vorstehender Gestalt zuerst erfunden werden, nach einer Methode, wovon später beim Kanon zu reden sein wird.

Thema 3.





Thema 4.

Dieses ist am meisten ausgebeutet, sowohl in Kombinationen mit sich selbst, als, wie man später sehen wird, in Verbindung mit den anderen Thematen.

590.
Violine I.
Violine II.
Viola.
Bass.


591.
592.
Flöte.
Violinen.
Fagotte.
Bass.

Hier trägt der Bass das ursprüngliche Thema ganz vor; die Violine ahmt es in der Gegenbewegung nach, so empfindet man es wenigstens rhythmisch, denn tonisch ist diese Nachahmung nicht streng, vielmehr sehr frei genommen; die Flöte bringt nur den Anfang und läuft dann mit neuen Motiven weiter; der Fagott hat eine bedeutende polyphone Nebenmelodie.



Obgleich die vorstehende Gestaltung keine künstlich kontrapunktische Arbeit enthält, so ist sie doch beachtenswerth wegen der bestimmten, äusserst natürlich und ungezwungen hinschreitenden Melodien der Violinen und Viola, davon jede für sich gar wohl als

ein eigener Satz auftreten könnte, während alle drei zu der Oboe und später zu dem Fagott zugleich als schön kontrastirendes Akkompagnement erscheinen und wirken.

Diese bestimmte Führung aller, auch der einfachsten begleitenden Stimmen findet man überall in den Mozart'schen Werken; und sie eben ist die Folge der vielen gründlichen kontrapunktischen Studien und Uebungen unsers grossen Meisters.




596.
Flöte.
Oboen.
Fagotte.
Viol. I. II.
Viola.
Bass.
Thema in der Gegenbewegung.
Thema in der ursprünglichen Bewegung.



unis.
Thema in der ursprünglichen Bewegung.
p
Thema in der Gegenbewegung.
unis.
fp


Pauken.
tr
p
Trompeten.
p
Hörner.
p
Fag.
p
Viol. I.
p
Viol. II.
p
Viola.
p
Bass.

597.
Pauken.
Tromp. und Hörner.
Flöte.
Oboen.
Fagotte.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Bass.

Hier erscheint das Thema im Bass in der ursprünglichen Fassung, während die erste Violine es zugleich in der Gegenbewegung bringt. Nur ist eine kleine Aenderung damit vorgenommen worden, indem bei dem × der Fortschritt von der vorhergehenden Note eine Sekunde höher ausbleibt und die Figur von dem Einklang aus fortgeführt wird.

Zu dieser Aenderung gab der Eintritt des Basses auf der Untersekunde Anlass. Auf der Dreiklangsharmonie kann diese Kombination ganz treu durchgeführt werden, nämlich:

598.

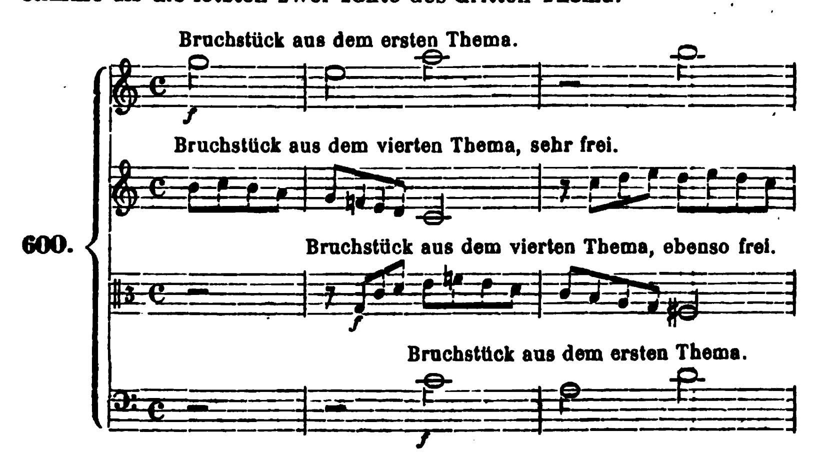


Das fünfte Thema kommt mit sich selbst kombinirt nicht vor; es ist überhaupt das unbedeutendste und auch insofern nicht glücklich gestaltet, als es in seinen zwei letzten Takten rhythmisch mit den zwei letzten Takten des dritten Thema zusammenfällt.

Es folgen nun die Kombinationen mehrerer Themata mit einander.



Der Anfang der Oberstimme und was in der Unterstimme darauf folgt, kann als das vertheilte fünfte Thema betrachtet werden; ebenso gut aber auch oben als Anfang des fünften bloss, die Unterstimme als die letzten zwei Takte des dritten Thema.





Ich darf die Erklärung der folgenden Kombinationen nun wohl dem Schüler selbst überlassen. Dagegen will ich die folgenden gleich in voller Partitur hersetzen, wie sie Mozart in schönste Klangwirkung gesetzt hat.

601.

Hörner.

Flöte.

Oboen.

Fagotte.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Bass.




602.
Flöte.
Oboen.
Fagotte.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Bass.
p
tr


A.
603. Hörner.
Th. 2.
Ob.
p
Fag.
p
Th. 2.
Viol. I.
Th. 2.
Viol. II.
Th. 1.
Viola.
Th. 1.
Cello.
Th. 2.
f


Fl. Th. 2.
Th. 2.
Ob. Th. 2.
Th. 2.
Viol. I.
Th. 4.
Viol. II.
Th. 2.
Viola. Th. 2.
Th. 3.
Cello. Th. 3.
CB.
Th. 2.
Th. 2.
Th. 2.
Th. 3.
Th. 5.
Th. 4.
Th. 4.

B.


Pauken.
Tromp. u. Hörner.
Fl.
Th. 3.
Ob.
Th. 4.
Fag.
Th. 4.
Th. 2.
Viol. I.
Th. 3.
Viol. II.
Viola.
Th. 5.
Th. 6.
Cello.
Th. 4.
CB.
Th. 2.


tr
Th: 5.
tr
Th. 4.
Th. 1.
Th. 2.
Th. 3.
tr
tr
Th. 5.
tr
Th. 4.
Th. 1.
Th. 2.
Th. 3.


Th. 5.
Th. 4.
Th. 4.
Th. 2.
Th. 3.
Th. 5.
Th. 5.
Th. 4.
Th. 4.
Th. 2.
Th. 3.
Th. 5.



Weitere Erläuterungen.

Ich habe hiermit die Hauptgestaltungen der Themata, theils nur als Skizze, theils mit ihrer Instrumentation, vorgeführt, und zwar

wie sie **Mozart** erst einzeln mit sich selbst kombinirt, sodann wie er mehrere und endlich alle zusammengebracht hat. Letzteres hat er sich bis zum Schluss des Finale aufgespart, wie es in Beispiel 603 vorliegt. Bei A. beginnt die eigentliche Fuge, welche zunächst mit zwei Thematen, dem ersten und zweiten, beginnt, zu welchen dann nach und nach die anderen treten. Von B. an kommen alle fünf zu gleicher Zeit vor, wie sie der Hauptentwurf zeigt. An der Numerirung der Themata erkennt man leicht, wie sie gegen einander versetzt und umgekehrt sind. Die Disposition ist sehr einfach, die Nachahmungen wechseln zwischen Tonika und Dominante.

Es ist unmöglich, eine solche kunstvolle Komposition gleich in der vollen Gestalt, wie sie die Partitur enthält, in einem Zuge zu entwerfen; ich wiederhole, was ich so oft behauptet: sie muss nach und nach herausgebildet und zum Theil gerechnet werden, wie ich es angegeben.

Um nun aber die Kunstgewandtheit zu erkennen, mit welcher **Mozart** aus den einzelnen Sätzen und Skizzen das herrlich fliessende Ganze zusammengesetzt hat, und damit der Schüler diese Kunstgewandtheit sich möglicherweise selbst aneigne, ist nichts so dienlich und anregend, als demnächst einen Auszug der Hauptzeichnung des ganzen Stückes vor Augen zu bringen. Diesen Auszug, die Skizze des Ganzen, lege ich hier vor.

Skizze des ganzen Finale.




p
f
tr
c.
d.
e.
f.

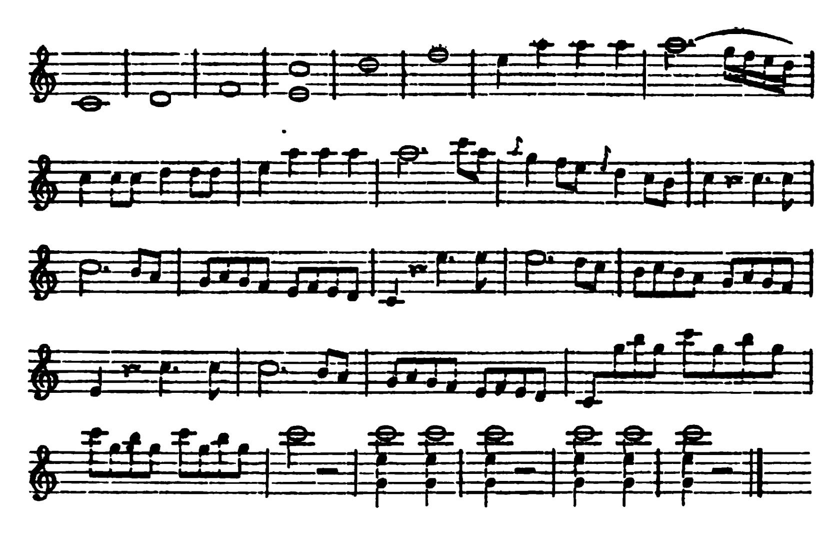

g.
h.
p
p
f



NB. verkürztes Th. 2.
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
Repetition.


f
tr
tr
tr
tr
p
tr
tr
tr
f


1.
2.
p
f



Erläuterungen.

1) Wenn die vorstehende Skizze all den Nutzen bringen soll, der aus ihr zu gewinnen ist, so muss der Schüler die Ausführung derselben in Partitur vor Augen haben. Durch so zahlreiche und ausführliche Beispiele ich daher auch in meiner Lehre den Besitz von Musterwerken für das erste Studium der verschiedenen darin abgehandelten Disciplinen erlässlich zu machen trachtete, dieses Final' und somit die Partitur der Mozart'schen Symphonie *C*dur, bei Breitkopf & Härtel als Nr. 1 erschienen, darf keinem Schüler fehlen, der dem grossen Meister nacheifern und dessen Kunst ganz ergründen will. Auf die Annahme hin, dass der Jünger dieses Werk besitze, sind die folgenden Bemerkungen niedergeschrieben.

2) Unwiderlegbar steht fest: der Gedankenstoff zu diesem Stück ist zuerst so erfunden und berechnet worden, wie ihn die Hauptkomposition darstellt, also in fünf rhythmisch und tonisch von einander verschiedenen Sätzen, fähig, in den mannichfaltigsten Kombinationen gleichzeitig zu ertönen, jeder aber, für sich betrachtet, melodisch noch mehr oder weniger unvollständig.

Nichtsdestoweniger zeigt uns die Skizze des Ganzen und die Ausführung derselben in Partitur ein Tonstück von vollendetster Form und ununterbrochenstem Gedankenfluss. Demnach sind die Einreden, welche sich von verschiedenen Seiten her gegen meine ersten Entwurfsweisen ganzer Tonstücke (die ich doch zunächst nur für Schüler angegeben und empfohlen habe) kundgeben, durch ein Faktum, durch das vollendete Werk des grossen Meisters widerlegt; sie konnten in der That nur von unklaren Vorstellungen oder Unerfahrenheit der Sache herrühren. Welchem wahren Komponisten wären

nicht ausser am Schreibpulte auf Spaziergängen, bei Tafel und sonstigen Gelegenheiten einzelne Gedanken eingefallen, die er sich notirt, weil sie ihm gefielen, ohne vor der Hand noch zu wissen, zu was, wo und wie er sie später benutzen und verarbeiten könne? Der erfahrene Komponist wird mich keiner Grosssprecherei zeihen, wenn ich sage: man gebe mir zwei, drei, vier der heterogensten, abgerissensten Sätze, wenn sie nur in derselben Tempo- und Taktart gehalten sind, so forme ich freilich kein Mozart'sches, aber sicher ein fliessendes Tonstück daraus.

Fragt man: nach welchen Maximen? Die Untersuchung des Mozart'schen Finale wird Antwort darauf geben.

Zuerst enthält der Entwurf, wie schon bemerkt, nur viertaktige Sätze, ja das fünfte Thema besteht nur aus einem dreitaktigen, allein betrachtet, sehr unselbstständigen Gedanken. Die nächste Aufgabe des Komponisten war daher, diese Sätze zu einfachen Perioden zu erweitern. Er hat sich dazu vornehmlich dreier Mittel bedient; nämlich:

a) Erweiterung durch neues Motivmaterial.

Davon zeigt gleich der Anfang des Finale, *a.*, ein Beispiel. Dem zweiten Satze aus der Hauptkomposition, welcher in der Ausführung den ersten bildet, ist ein zweiter, aus neuen Motiven bestehender Satz zugegeben.

b) Erweiterung durch Wiederholung des Satzes.

Dies ist bei *b.* geschehen, wo der vierte Satz aus der Hauptkomposition auftritt, noch zweimal wiederholt wird, und dadurch eine zu zwölf Takten erweiterte einfache Periode entsteht.

c) Erweiterung durch die Aufeinanderfolge mehrerer Sätze aus der Hauptkomposition.

Davon ein Beispiel bei *c.* Auf den ersten Satz aus der Hauptkomposition folgt der vierte; beide nach einander erscheinend bilden eine achttaktige Periode.

Auf diese drei Vervollständigungsweisen lassen sich alle Perioden zurückführen, welche in diesem Finale aus den gegebenen Sätzen der Hauptkomposition gebildet sind. Die Struktur der wenigen Nebengedanken, die darin vorkommen, bedarf keiner weitern Erklärung.

Man sieht demnach, dass die Bildung fliessender Perioden aus gegebenen Sätzen auf sehr einfachen Prozeduren beruht, die der Kunstjünger schon aus dem ersten Bande meiner Kompositionslehre vollkommen in seine Gewalt bekommen haben kann.

Nach ebenso einfachen Maximen sind die Mozart'schen Perio-

den zu Gruppen verknüpft worden. Die letzteren bestehen entweder aus unmittelbar wiederholten Perioden, wie gleich die erste Gruppe von *a.* bis *b.* oder die von *c.* bis *d.* zeigt, oder sie sind aus mehreren, theils einfachen, theils wiederholten Perioden zusammengesetzt, wie von *d.* bis *h.*, und so fort bis zum Schluss des ersten Theils zu sehen.

Nach der Meinung Derjenigen, welche die einzelnen Vorskizzen zu einer Komposition missbilligen, müsste die Schwierigkeit in der Verknüpfung solcher Bruchstücke zu einem fliessenden Ganzen liegen.

Dies kann, wie gesagt, nur den Unerfahrenen in dieser Sache oder den Talentlosen begegnen.

Bleiben wir vor der Hand bei meiner Methode, nach welcher die Perioden noch unverknüpft vor dem Komponisten liegen, und untersuchen wir, nach welchen Maximen alsdann die Verknüpfung derselben zu dem fraglichen Finale geschehen sein kann.

Da müssen wir zuerst bedenken, dass Mozart bei seinem allerersten Grundentwurfe, den fünf über einander gebauten viertaktigen Sätzen, sich nicht mit der Frage trug: welche neue, noch nicht dagewesene, überaus originelle Form werde ich aus diesen Gedankenkeimen herausbilden? sondern dass er daraus ein Tonstück in der gebräuchlichen und ihm ganz geläufigen Gestalt eines Symphonie-Finale machen wollte. Das Hauptbild davon in den grossen Zügen von Thema-, Uebergangs-, Gesang-, Schluss-, Mittelsatzgruppe, Repetition und Anhang, in zwei Haupttheile geordnet, sowie ferner der Modulationsgang dieser verschiedenen Gruppen und Theile lag vorher klar und sicher in seinem Geiste. Es konnte ihm daher bei Ausbildung und Skizzirung der einzelnen Perioden kein Kopfzerbrechen verursachen, an welchem Punkte, in welcher Gruppe etwa diese oder jene Periode ihre geeignete Stelle einnehmen werde; das fand und findet sich beim Entwerfen der Hauptskizze leicht, denn einfach und klar sind die wenigen Mittel, nach welchen ein Gedanke auf den andern folgen kann, sich zwei verschiedene Gedanken unmittelbar mit einander verknüpfen lassen.

Es giebt im Grunde für die fliessende Verbindung zweier Perioden nur eine Art, welche den Ungeübten in Verlegenheit bringen könnte, das ist der Anschluss eines neuen Gedankens an den unmittelbar vorhergehenden. Denn die Aufeinanderfolge mehrerer Gedanken mit gleichem melodischen Inhalte, also wiederholten Perioden, macht keine anderen Forderungen an den Fluss, als eine solche Schlussharmonie der ersten Periode, welche die Anfangsharmonie der zweiten als nothwendig oder wenigstens nicht stockend empfinden lässt.

Die Verknüpfung von zwei verschiedenen Perioden beruht aber

wieder nur auf zwei verschiedenen Weisen. Die erste besteht darin, dass der neue Gedanke eintritt, wenn der vorhergehende endigt, technisch betrachtet ohne andere Motivirung der Folge, als gleiche Tempo- und Taktart.

Diese Folgeweise zweier verschiedener Gedanken giebt dem Komponisten für die Verknüpfung seiner einzelnen Periodenskizzen ein weites, in gewisser Hinsicht unbeschränktes Feld der Wahl. Von den fünf verschiedenen Periodenweisen, welche aus den fünf Sätzen des Hauptentwurfs in grosser Mannichfaltigkeit hinskizzirt werden konnten, folgt auf den Schluss der ersten Gruppe von *a.* in der Skizze die Periode, welche aus dem vierten Satze der Hauptkomposition gezogen ist, bei *b.*



Es hätten mit diesem Schluss der ersten Gruppe, bloss technisch genommen, alle anderen Periodenskizzen verbunden werden können, nämlich:

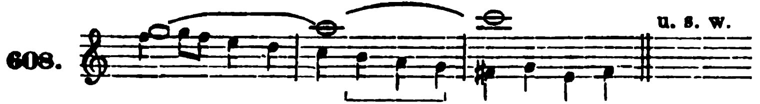


Da der fünfte Satz in der Hauptkomposition nur dreitaktig erscheint, so wäre der vierte Takt durch Wiederholung am Ende wie bei 1., oder durch einen vorgesetzten Takt am Anfang wie bei 2. etwa zu ergänzen gewesen.

Die zweite Verknüpfungsweise kann inniger gestaltet werden, dadurch, dass ein Theil des folgenden neuen Gedankens in irgend einer Stimme der vorhergehenden Periode vorbereitend eingeführt wird, wie zum Beispiel der Eintritt der aus dem dritten Thema gebildeten Periode —



in der vorhergehenden Fugengruppe durch ein Motiv des Gegensatzes bereits in der Gegenbewegung —



angedeutet, und am Schluss dieser Gruppe im Bass unmittelbar vorher in gerader Bewegung —



noch erkennbarer vorbereitet und dadurch verknüpft worden ist.

Dass die aus den Sätzen des Hauptentwurfs gebildeten Perioden alle in der Haupttonart skizzirt sind, im Tonstück aber zum Theil in anderen Tonarten erscheinen müssen, wird wohl von dem Geübten für keine Schwierigkeit erklärt werden. Denn jede einzelne Periodenskizze ist ja eben nur noch eine ohngefähre Angabe und Zeichnung der Idee, nicht schon als ausgeprägte, unveränderbare Gestalt festgestellt, sondern der mannichfachsten Abänderungen fähig, nach Bedarf ihrer Stellung und Wirkung im Ganzen. Wenn daher von zwei in derselben Tonart skizzirten Perioden die eine in einer andern Tonart auftreten soll, so hat man die vorhergehende modulatorisch der folgenden zuzuführen, eine Aufgabe, deren Lösung man durch die Lehre von den harmonischen Kadenzen und die Uebungen in der Modulation längst Herr geworden ist.

Wenn ich nun behaupte, dass nach dem entwickelten Verfahren stufenweiser Erfindung und einzelner Skizzen nicht bloss entschiedene Talente, sondern selbst mittelmässig Begabte, letztere wenigstens technisch fliessende Tonstücke zu bilden vermögen, so habe ich dem spöttischen Raisonnement der Bestreiter dieser Methode meine vieljährigen Erfahrungen an zahlreichen Schülern entgegenzuhalten. Wie aber die fliessende Zeichnung eines ganzen Tonstückes durch die Instrumentirung, Farbengebung, Licht- und Schattenvertheilung zum blühendsten Leben gebracht werden kann, ist in dem zweiten Bande meiner Kompositionslehre, welcher von der Instrumentirung handelt, zu entwickeln versucht worden.

Gegen die technische Brauchbarkeit der fraglichen Methode wird

daher der uneingenommene Leser, noch weniger Derjenige, der sie selbst versucht hat, gegründete Einwendungen nicht vorbringen können und wollen. Aber wie verhält es sich damit in Hinsicht auf die höheren ästhetischen Forderungen an ein Tonstück, auf den geistigen Ausdruck?

Nun, dem Mozart'schen Finale fehlt er wohl nicht; und das Mozart'sche Finale ist, wie ich bewiesen habe, nach jener Methode erfunden und ausgeführt worden.

Um jedoch den möglichen Missverstand dieser Behauptung ganz zu beseitigen, sei noch Folgendes dazu bemerkt.

Es soll nämlich keinesweges gesagt sein, dass Mozart alle Vorskizzen gerade so, wie ich sie stufenweise angegeben, schriftlich erst versucht, oder auch nur alle so vorher in seinem Kopfe sich vor- und ausgebildet habe. Als er dieses Finale schrieb, war er der vollendete Meister, der die schwersten, tiefsten und verwickeltsten kontrapunktischen Kombinationen mit wunderbarer Leichtigkeit zu bilden vermochte, in dessen Geiste für jeden auftauchenden Gedanken sogleich tausend verschiedene Verwendungs- und instrumentale Darstellungsweisen mit entstanden, dem alle Formweisen der einzelnen Gedanken wie der ganzen Tonstücke immer gegenwärtig und durch das immerwährende Schaffen zum leichten und sichersten Spiel geworden waren. Mit allen diesen Kenntnissen und Fertigkeiten ausgestattet, bedurfte er der einzelnen schriftlichen Vorversuche alles dessen, was sich aus den fünf Gedanken des Hauptentwurfs etwa machen liesse, freilich nicht mehr. Den Hauptentwurf, die fünfstimmige Hauptkomposition, musste auch er vor aller weiteren Arbeit zuerst berechnen und feststellen. Damit aber war für seinen Meistergeist die Hauptsache gethan, und man kann nun allerdings annehmen, dass er, mit dem Hauptentwurf vor Augen, unmittelbar an die Erfindung der ganzen Skizze, der Zeichnung der Gedankenfolge des ganzen Finale gegangen sei.

Aber was Mozart in Folge seiner früheren, mit unendlichem Fleisse getriebenen Studien, Uebungen und gemachten Erfahrungen unterlassen konnte, darf und kann das auch der Schüler? Warum werden diesem alsdann von der Lehre jahrelang einzelne stufenweise Uebungen zugemuthet?

Die Sache ist einfach folgende.

Mozart hat bei seinem Finale in der That alle die Prozeduren durchgemacht, die ich dafür angegeben habe. Nur aber freilich hier nicht mehr in einer Reihe von einzelnen Versuchen nach einander, sondern die allermeisten gleich an der Stelle, wo sie beim Entwurf seiner ganzen Skizze nach dem Formbilde, das er davon in sich trug, hingehörten. Ich sage die allermeisten, und nicht alle. Die kanonischen Nachahmungen des dritten Thema z. B. hat er, wie

schon bemerkt, sicher erst vor der Skizzirung des Ganzen, schriftlich oder im Geiste bloss ist einerlei, berechnet und festgestellt.

So lange Mozart noch lernte und Schüler war, verfuhr er bei seinen künstlicheren kontrapunktischen Arbeiten nach der angegebenen Methode. Man kann die Beweise dafür in seiner Biographie von Jahn finden. Für den Schüler aber schreibe ich, nicht für den Meister.

In diesem Finale sind alle Reize der Instrumentalmusik vereinigt; es tönen uns daraus die tiefsinnigsten Kombinationen strengster kontrapunktischer Kunst abwechselnd mit den lieblichsten homophonen Melodien entgegen, jene wie diese prangend im blühendsten reichsten Farbenschmuck und durchweht von dem süssen Zauber des Wohlklangs. Vorzüglich zu bewundern ist noch die Kunst, mit welcher der Meister alle polyphonen Gestaltungen, die zwei-, drei-, vier- und fünffachen gleichzeitig ertönenden Themata stets so zu stellen und zu instrumentiren verstanden hat, dass sie von dem Hörer überall leicht erkannt, gefasst und unterschieden werden können.

Das Stück ist und bleibt deshalb für Alle, die den kunstvoll polyphonen Stil der älteren grossen Meister mit dem melodisch-homophonen, den die neuere Zeit ausgebildet hat, die also Gediegenheit mit Anmuth vereinen wollen, ein ewiges Muster, dessen immer und immer wiederholtes Studium dem Kunstjünger nicht dringend genug angerathen werden kann.

Zum Schluss dieses Kapitels möge noch der Anfang einer freien Fuge von Liszt aus dessen Symphonie zu Dante's »Divina Commedia« als Beweis folgen, dass es auch in unserer Zeit noch Komponisten giebt, die das Studium der strengen kontrapunktischen und kanonischen Künste für keinen Zeitverderb halten, und dieselben auch in der modernen Instrumentalmusik selbst zum Ausdruck bestimmter Situationen und Gefühle anwendbar finden.





mf
sf
Violine I.
sf
sf
sf
sf
p
p
Fag.
Imo
mf dolente
mf
mf
Cello.
mf dolente



Clar. in A.
a 2.
mf
sf


Ob.
Imo
mf
Clar.
a 2.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
a 2.
Hörner in D.
Hörner in D.
unis.
Cello.
c. B.
CB.


sempre più rinforzando.
a 2.
sf
sf
sf
sf
sf
sf


div.


espress.
p
p
Imo
sf
espress.
sf
sf
sf
sf

Funfzehntes Kapitel.

Der Kanon.

§ 255. Im Kanon ahmt eine später eintretende Stimme die Melodie der vorhergehenden vom Anfang bis zum Ende streng nach.

611. 

So viel Arten von freien Nachahmungen es nach Stimmenzahl, Intervalleneintritten, verschiedenen Bewegungen u. s. w. giebt, ebenso viel strenge Nachahmungsformen oder Arten von Kanons sind herzustellen. Doch lassen sie sich alle auf zwei Hauptarten zurückführen: auf den Kanon mit verschiedenen Sätzen und auf den Kanon mit einem Satze.

Der Kanon mit verschiedenen Sätzen im Einklang.

§ 256. Ein dreistimmiges Beispiel von Caldara.

612. 


Dritter Satz.
to - re, son pec-ca - to - re. Mau - re-
Zweiter Satz.
Erster Satz.
lio ma-la-va - si col - mo, col - mo d'er-ro-
Erster Satz.
re.
Dritter Satz.
Zweiter Satz.
Zweiter Satz.
Erster Satz.
Dritter Satz.



Erläuterungen.

Die Oberstimme trägt einen selbstständigen, durch die Kadenz am Ende abgeschlossenen Satz vor. Diesen wiederholt die zweite Stimme, und dazu lässt die erste einen zweiten Satz hören. Diesen zweiten Satz der Oberstimme trägt nun die zweite Stimme vor, während die dritte den ersten Satz anhebt; zu beiden Sätzen bringt die erste Stimme einen dritten Satz. Diesen bringt alsdann die zweite Stimme, während die dritte den zweiten, und die erste den ersten Satz wiederholt. Und so geht es fort. Hat die letzte Stimme alle drei Sätze vorgetragen, so kann der Kanon aufhören, was durch eine Fermate auf der Schlussnote, oder auch durch einen angehängten freien Schluss geschieht.

Man sieht, dass in vorstehendem Kanon die Oberstimme, nachdem sie alle drei Sätze vorgetragen hat, den ersten und zweiten noch einmal wiederholt; die zweite Stimme wiederholt nur den ersten Satz; die dritte Stimme bringt die drei Sätze nur einmal. Es zwingt uns nichts, in der Oberstimme mit der Wiederholung des dritten Satzes, in der zweiten Stimme mit der Wiederholung des zweiten Satzes u. s. w. abzubrechen; die Sätze könnten in jeder Stimme in's Unendliche wiederholt werden, und darum nennt man einen dergestalt eingerichteten Kanon einen u n e n d l i c h e n. Endigt man ihn durch eine Fermate oder einen angehängten Schluss, so heisst er ein e n d l i c h e r Kanon.

Die E r f i n d u n g eines solchen Kanons kann auf zweierlei Weisen geschehen: einmal im N a c h e i n a n d e r der Stimmen, wie er sich oben darstellt, indem man nämlich den ersten Satz, nachdem er in die erste Stimme geschrieben ist, in die zweite setzt, darauf den zweiten Satz dazu in die erste Stimme schreibt, u. s. w.

Sodann im M i t e i n a n d e r der Stimmen. Hier erfindet man gleich eine dreistimmige Komposition nach dem Gesetz einer guten Polyphonie, dass nämlich jede Stimme eine selbstständige und von den anderen rhythmisch verschiedene Melodie habe.

Danach wäre der obige Kanon in folgender Gestalt entworfen worden.

613.



Bei dieser gleichzeitigen Erfindungsweise hat man zunächst daran zu denken, dass sich die Sätze melodisch gut nach einander verbinden lassen, weshalb der Schluss aller Stimmen auf den Anfang aller Stimmen eingerichtet werden muss.

Ferner ist bei der Eintragung des ganzen Kanons in Partitur darauf zu sehen, dass der zweite Satz zu dem ersten eine gute zweistimmige Harmonie abgebe. Wollte man z. B. aus vorstehendem Hauptentwurf auf den Satz der Oberstimme den aus der Unterstimme als zweiten folgen lassen, so würde am Anfang des zweiten Taktes ein leerer Einklang erscheinen, und der Schritt dahin, von der letzten Note des ersten aus, zugleich eine verdeckte Oktave, oder hier vielmehr, was gleich ungeeignet ist, einen verdeckten Einklang bilden. Im letzten Takte käme auch ein leerer Quartenschritt zum Vorschein. Deshalb ist als nächstfolgender Satz der aus der zweiten Stimme gewählt, welcher zu dem ersten eine gute zweistimmige Harmonie abgiebt.

Solche Kanons können nun auch nur in einer Stimme notirt werden, alle Sätze nach einander, wo dann der Anfang des zweiten und dritten Satzes durch das 𝄋 angegeben wird, nämlich:

614.





So notirt, kann der Kanon von allen Sängern aus derselben Stimme gesungen werden, indem jeder die ganze Melodie durchsingt, der zweite Sänger aber erst bei dem ersten 𝄋 anfängt, folglich vier Takte pausirt, der dritte Sänger erst beim zweiten 𝄋, folglich erst nach acht Taktpausen eintritt.

Notirt wie in Beispiel 612, heisst das Stück ein offener Kanon; geschrieben wie in Beispiel 614: ein geschlossener Kanon.

Hier folgen als herrlichste Muster dieser Schreibart, und des Ausdrucks zugleich, einige Stücke von Mozart.

1. Vierstimmig.

615.

A - ve Ma - ri - a, a - - - ve Ma-

ri - a, a - ve, a - ve Ma-

A - ve Ma - ri - a, a - - - ve Ma-


ri - a, a - ve Ma-ri-a, Ma - ri - -
ri - a, a - - ve, a - - ve Ma-
A - ve Ma - ri - a, a - - - - ve Ma-
a, a - - ve, a - ve Ma - ri - a, a - - ve,
ri - a, a - ve Ma-ri - a, Ma-
ri - a, a - - - ve, a - -
A - ve Ma - ri - a, a - - -
a - - ve, a - ve Ma - ri - a, a - - -
ri - - a, a - ve, a - ve Ma-ri - a, a - ve,
- ve Ma - ri - a, a - ve Ma-ri-a, Ma-
- ve Ma - ri - a, a - - ve, a - -


- ve Ma - ri - a, a - - - ve,
a - - ve, a - - ve Ma - ri - a, a-
ri - - a, a - ve, a - ve Ma - ri - a, a-
- ve Ma - ri - a, a - ve Ma-ri - a,
a - - ve Ma - ri - a, a - ve
- - - ve Ma - ri - a, a - -
- - ve, a - - - ve, a - ve Ma-
Ma - ri - - a, a - ve, a - ve Ma-
Ma-ri - a, Ma - ri - - a, a-
- ve, a - - ve Ma - ri - a,
ri - a, a - - - - - ve Ma - ri - a,
ri - a, a - - - ve, a - - ve,


2.
Adagio.
616.
La-cri - mo - - - - - so son i -
o, la - cri - mo - - - so, la-cri - mo-so son i -
La - cri - mo - - - - - so son i -
o, perdu-to, per-du - to ho l'i-dol mi -
o, la - cri - mo -


o, la - cri - mo - - - - so


3.
Allegro.
617.
Al - - le - lu - ja, al - - - -
Al - - -
- - - - le - - lu - ja,
- - le - lu - - - ja, al -
Al -


al - - - - - - - le - lu -
- - - - - - le - - lu -
- - - - le - - lu - - -
ja, al-le-lu - ja, a - - - - men,
ja,
ja,
al-le-lu-ja, al - - - - le -


lu - - - - - ja, al - - - - - -
- - - le - - lu - ja, al -
- - - - - - le - lu - ja.

Dreistimmig.

4.

Andante sostenuto.

618.




Lied ihn, ach! den Hain, den gan-zen Hain ver-
schönte, sie ist da - hin, ach! sie ist, sie ist da - hin!
Ach! wenn ihr Ton mir in die See - le hall -
te, ach! wenn ihr Ton, wenn ihr Ton in die See-le hall - te!


Wenn ich am Bach, wenn ich am
Bach, dort im A - bend-gol - de, wenn ich dort
wall - te!
Wenn ich dort auf
Blumen lag, wenn ich auf Blumen wallte!
Sie, die Maien-.

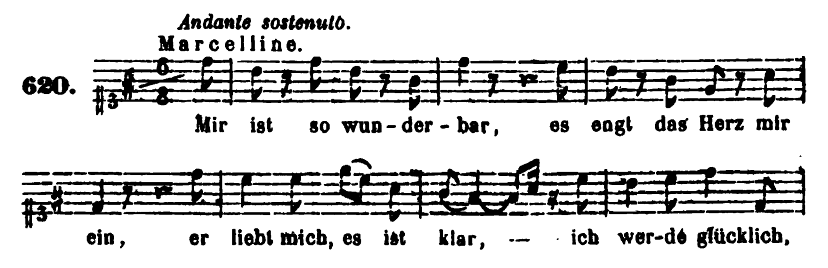

lie-der tön-te, de-ren Lied er-tön-te,
die den ganzen Hain durch ihr Lied ver-schön-te,
sie, die den Hain, ach! den Hain, den gan-zen Hain
ver-schön-te, sie ist da-hin, die



Vorzüglich auch zu komischen Darstellungen ist diese Art von Kanon zu benutzen. Davon nur ein Beispiel in geschlossener Notirung von Vater Hiller.



Ferner kann diese Art von Kanon in der Oper bei geeigneten Situationen sehr vortheilhaft zur Anwendung kommen. Einen der schönsten hat Beethoven in seinem Fidelio hinterlassen. Ich kann ihn, um den Raum zu sparen, leider nur mit den Singstimmen vorlegen. Der Schüler wird das Studium desselben mit der Orchestrirung als Muster der Durchsichtigkeit und unübertrefflichsten Klangschönheit sich nicht entgehen lassen.




glücklich sein, mir ist so wun - der - bar,
Leonore.
Wie gross ist die Ge - fahr, wie
es engt das Herz mir ein, es engt das Herz mir
schwach der Hoff - nungs - schein, sie
ein, er liebt mich, es ist klar, ich wer-de glück-lich,
liebt mich, es ist klar, o na - men-, na - men-
glück-lich sein, mir ist so wunderbar, es engt das
lo - se Pein! wie gross, wie gross ist die Gefahr,
Rocco.
Sie liebt ihn, es ist klar, ja
Herz, es engt das Herz mir ein, er
wie schwach, wie schwach der Hoff - nungs-
Mäd - chen, er wird dein,


liebt mich, es ist klar, ich wer-de
schein, wie schwach der Hoff-nungs-schein, sie
ein gu-tes, jun-ges
glück-lich, ich wer-de glück-lich, ich wer-de glück-lich
liebt mich, es ist klar, o namen-, na-men-
Paar, sie wer-den glück-lich,
sein, mir ist so wun-der-
lo-se Pein! Wie gross ist die Ge-fahr,
Jaquino. (für sich)
Mir sträubt sich schon das
glück-lich sein, sie liebt, sie
bar, es engt das Herz mir ein, er liebt mich, es ist
wie schwach der Hoffnungsschein, der Hoffnungs-
Haar, der Va-ter wil-ligt
liebt ihn, es ist klar, ja Mädchen,



Das Weitere davon ist freier Schluss.

Wenn die Partieen nicht von einer Stimmgattung sind, sondern von verschiedenen Stimmen, wie hier vom Diskant und Bass aus-

geführt werden, so muss der Kanon im doppelten Kontrapunkt der Oktave gesetzt werden.

Beispiel eines vierstimmigen Kanons in der Oktave.

621.





Liest man diesen Kanon vom Anfange an, so zeigt er in den ersten vier Takten die erste Erfindungsweise; den Entwurf des ganzen Kanons, und somit die zweite Erfindungsweise, enthält der vierte Takt.

Im vorigen wie in diesem Kanon folgt manche Stimme der andern nur im Einklange; dies wird, besonders bei Kanons für den Gesang, durch den beschränkten Umfang der Stimmen nöthig. Da aber die Oktavenumkehrung auch darin vorkommt, so erhalten alle solche Stücke den Namen: Kanon in der Oktave.

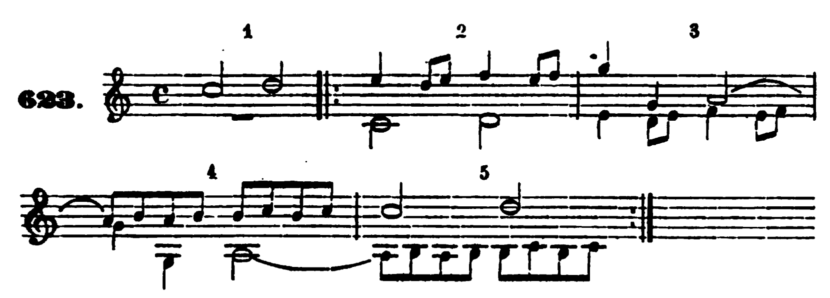
Der Kanon mit einem Satze.

§ 257. Wenn in der vorigen Art von Kanon verschiedene Sätze auf einander folgen, wovon jeder wie ein selbstständiges Thema auf einen Schluss hinausläuft, nach der Weise der Doppel-, Tripelfugen u. s. w., so ist die Idee des Kanons mit einem Satze, dass hier nur eine Melodie, ein Thema, von einer zweiten Stimme, nach kurzem Beginn des Modells, kanonisch nachgeahmt wird, wie es die Engführungen in der einfachen Fuge zeigen.

Von dieser Art ist das zweistimmige Beispiel 611 am Anfange dieses Kapitels. Der Kanon mit einem Satze kann als ein endlicher oder als ein unendlicher behandelt werden. Als ein endlicher erscheint er in obigem Beispiel. Soll er nicht einstimmig ausgehen, wie dort geschehen, so fügt man der vorangehenden Stimme einige freie Noten als Schluss zu, wie z. B.

622. 

Zu einem unendlichen Kanon wäre der vorstehende etwa auf folgende Weise zu bilden:



Das ist aber nicht so leicht zu machen, als es aussieht. Es handelt sich nämlich hierbei darum, dass der Schlusstakt des Modells, hier der vierte, zugleich als Begleitung des Anfangstaktes bei der Wiederholung passe, wie der Vergleich des fünften Taktes mit dem zweiten zeigt. Man sieht auch hier wieder den Vortheil der harmonischen Mehrdeutigkeit der Intervalle. Zu der Unterstimme im vierten Takte bilden die accentuirten Achtel in der Oberstimme Wechsel-, die unaccentuirten Akkordnoten; im fünften Takte werden die accentuirten Achtel zu Akkord-, die unaccentuirten zu Wechselnoten.

Soll der Kanon umgekehrt werden, so muss er nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes eingerichtet sein, in welchem er zu erscheinen hat. Der obige kann in den doppelten Kontrapunkt der Oktave versetzt werden.



Nach dieser Methode und diesen Regeln können zweistimmige Kanons in allen Hauptintervallen gemacht werden, als im Einklang, in der Ober- und Untersekunde, Ober- und Unterterz, Ober- und Unterquarte, Ober- und Unterquinte, Ober- und Untersexte, Ober- und Unterseptime, Oktave. Kanons in der None, Dezime u. s. w. sind nur als weiter auseinandergelegte Sekunden-, Terzengestaltungen u. s. w. zu betrachten.

Beim Kanon im Einklang und in der Oktave wird jeder Intervallenschritt streng nachgeahmt, weil Modell und Nachahmung in derselben Tonleiter stehen. In den Kanons mit allen anderen Intervallen brächte die durchgängig treue Nachahmung jedes Intervallenschrittes jedesmal zwei verschiedene Tonleitern zusammen, was die harmonisch-modulatorische Einheit oft sehr verletzen würde.

Man sehe die folgende treue Nachahmung in der Unterseptime.

625. 

Hier muss die treue Nachahmung der Intervallenschritte in Beziehung auf gross und klein aufgegeben und die freie dafür substituirt, der vorstehende Kanon also wie folgt behandelt werden.

626. 

Der Kanon in der Vergrösserung *(Canon per augmentationem)*.

§ 258. Die Verfertigung eines endlichen Kanons in der Vergrösserung bietet keine Schwierigkeiten. Man schreibt den Anfang in eine Stimme, wie bei *a.*, setzt diesen in vergrösserten Noten in die zweite, wie bei *b.*, führt nun dagegen die obere Melodie weiter fort, wie bei *c.*, u. s. w. bis zu einem freien Schluss.

627. 

Die (*) in beiden Stimmen zeigen, wie weit die Oberstimme nachgeahmt ist. Man sieht, dass die Nachahmung, weil sie später und mit vergrösserten Noten eintritt, nur einen Theil der vorangehenden Melodie wiedergeben kann.

Ein unendlicher Kanon dieser Art ist dagegen nur mit grosser Mühe herauszurechnen. Die alte Theorie sagt, dass hier beide Stimmen zugleich anfangen; trotzdem wird die eine Stimme, mit den kleineren Noten, schon fertig sein, wenn die Vergrösserung erst die Hälfte jener gebracht hat. Daher muss zu der zweiten vergrösserten Hälfte der ganze Satz in kleineren Noten noch einmal gesetzt werden, dieser folglich zur ersten und zweiten vergrösserten Hälfte zugleich passen.



Marpurg giebt folgende Methode zur Verfertigung dieser Künstelei an. »Man ziehe sogleich in seiner Partitur zweimal so viele Taktstriche, als der Kanon Takte haben soll, in der Hauptstimme. Soll diese nämlich aus zwei Takten bestehen, so macht man vier Taktstriche; soll sie aus drei bestehen, so macht man sechs, u. s. w. Darauf ersinne man ein Paar Noten, schreibe sie in den ersten und ferner in den dritten Takt, wenn der Kanon z. B. nur vier Takte haben soll, in den ersten und fünften, wenn er acht Takte haben sell, u. s. w. Hat man diesen Satz in die zweite Stimme mittelst der vergrösserten Nachahmung versetzt, so geht man zur ersten Stimme zurück und setzt die Melodie darin nach Maassgabe der zweiten fort. Diesen Zusatz versetzt man wieder in die zweite Stimme nach Verhältniss, und fährt damit so lange fort, bis die erste Stimme den ganzen Satz und die zweite denselben zur Hälfte zu Ende gebracht. Wenn ihn nun die erste Stimme zu wiederholen anfängt, während die zweite die andere Hälfte nachholt, so wird man sehen, wie sich die beiden Stimmen in Ansehung

der Harmonie gegen einander verhalten. Da muss man alsdann die nichtklingenden Intervalle in wohlklingende vertauschen und durchgehende Noten, Wechselgänge, Punkte und andere Hülfsmittel, welche die Uebung an die Hand geben wird, anwenden, damit man Anfang, Mittel und Ende zusammenreime. Man vergesse dabei nicht, was man etwa in einer Stimme geändert, nach Proportiòn zu ändern, die Vergrösserung geschehe in was für einem Intervall und in was für einer Bewegung es sei.«

Wer es nach dieser Erklärung und Methode versuchen will, mag sehen, wann er mit einem solchen Dinge fertig wird. Ich habe das vorstehende Beispiel sehr schnell auf folgende Weise zuwege gebracht.

Zuerst wurden die vier Taktstriche auf beide Linien gesetzt. Nun schrieb ich das Motivglied *a.* in die Oberstimme, wobei natürlich gleich auf die Vergrösserung der ersten Note in der zweiten Stimme Rücksicht genommen werden musste. Hierauf wurden die Noten unter *a.* in der Oberstimme vergrössert in die zweite Stimme übertragen; zu der zweiten Hälfte des unteren vergrösserten Motivs kam nun das obere Motiv *b.*, dieses wurde wieder in die Unterstimme vergrössert eingetragen; ebenso wurde mit dem Motiv *c.* verfahren. Hiermit sind die ersten zwei Takte der Unterstimme durch die Vergrösserung ausgefüllt, und bis hierher hat die Sache keine besondere Schwierigkeit. Diese tritt nun aber ein, denn von hier aus muss jeder Weiterschritt in dem zweiten Takte der Oberstimme auf mehrfache Weise berechnet werden. Das Motiv *d.* nämlich muss erstens zu der darunter in der Vergrösserung gegebenen ersten Note des obern Motivs *c.* passen, und als vergrösserte Note in der Unterstimme auch zugleich zu dem Anfangsmotiv *a.* in der Oberstimme, u. s. f. Dabei verfährt man nun am besten auf folgende Weise.

In der Oberstimme ist bis jetzt der erste Takt gegeben; dieser muss im dritten Takte wieder erscheinen; demnach wird das ganze Motiv des ersten Taktes der Oberstimme in den dritten Takt derselben Stimme wieder hingeschrieben. Nun handelt es sich darum, dass das weiter zu erfindende Motiv des zweiten Taktes erstens zu dem darunter stehenden Motiv *c.* passe, und sodann, in die Unterstimme in der Vergrösserung gebracht und dadurch zu zwei Takten ausgedehnt, zugleich zu der Wiederholung der zwei ersten Takte der Oberstimme sich füge. Das aber ist nicht anders herauszuklügeln, als durch doppelte Berechnung jedes kleinsten Motivgliedes des zweiten Motivs der Oberstimme; indem man nämlich ein paar Noten in der Oberstimme zu der Unterstimme setzt, muss man zugleich auf den Anfang des dritten Taktes in der Oberstimme blicken und sehen, ob jene paar Noten vergrössert in der Unterstimme dazu passen, nämlich:



In dieser Weise fort und stets vorausberechnend, wie sich die oben im zweiten Takte zu der Unterstimme gesetzten Noten in der Vergrösserung zu dem im dritten Takte wieder beginnenden, schon gegebenen Satz verhalten, wird die Aufgabe gelöst.

Nun aber entsteht die Frage: ist denn das Ding, das die alte Theorie da vorstellt, wirklich ein Kanon?

Ueberall, wo wir bisher unter diesem Namen eine Komposition erblickten, war das Kennzeichen derselben: Nachahmung einer vorangehenden Stimme durch eine nachfolgende. Und dieses spätere Eintreten einer Stimme, oder mehrerer, ist das wesentliche Merkmal jeder freien, wie der kanonischen Nachahmung. Denn dadurch eben wird uns die Nachahmung fühl- und fassbar. Hier aber, in Beispiel 628, fangen die Stimmen zugleich an; welche von beiden ist die nachahmende? Wir können sagen: die Unterstimme giebt die Melodie der Oberstimme in der Vergrösserung; wir können aber auch ebenso gut sagen: die Oberstimme giebt die Melodie der Unterstimme in der Verkleinerung.

Wie wir aber diese Künstelei auch erklären mögen, wenn wir sie mit dem Auge betrachtet und erkannt haben, als eine Nachahmung wird sie das Ohr ohne vorhergegangenes Studium schwerlich erkennen.

Absolut unerkennbar aber sind solche Gestaltungen, wenn sie noch mit anderen Künsten verbunden erscheinen, wie wenn z. B. der Vergrösserung noch die Gegenbewegung hinzugefügt ist.

Man betrachte folgendes Beispiel von Sechter.





Die Kunst und Mühe, welche der geübte Kontrapunktist daran gezeigt, kann man schätzen; als Tonstück für's Gehör ist es eine vergebliche Arbeit, denn Niemand ist im Stande, das angegebene Verhältniss beider Stimmen zu erkennen und zu verfolgen.

Wenn nun aber durch gleichzeitigen Anfang beider Stimmen in Kompositionen vorstehender Art Idee und Wirkung des Kanons verwischt werden, so sehe ich nicht ein, was uns zu dieser Gestaltungsweise zwingen könnte, da dieselbe auf die gebräuchliche Weise, d. h. durch einstimmigen Anfang, sogleich als unverkennbarer Kanon darzustellen ist, wie folgende Stellung des Beispiels 628 zeigt.

631.

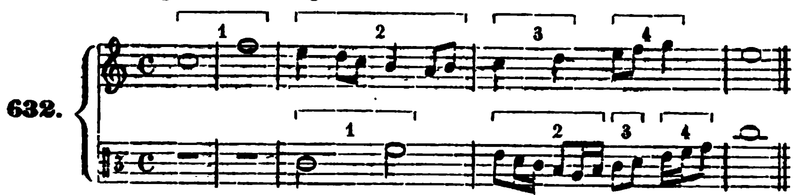


Weiteres über diese Form im Anhange.

Der Kanon in der Verkleinerung *(Canon per diminutionem).*

§ 259. Er ist in endlicher Gestalt nicht schwerer, als der in der Vergrösserung zu verfertigen.

632.



Man schreibt zuerst die beiden Takte unter 1 in die Oberstimme; diese werden alsdann verkleinert in die Unterstimme gebracht; dazu kontrapunktirt man in der Oberstimme weiter, wie unter 2 zu sehen; so führt man fort, wie die Zahlen zeigen.

Solche Kanons können natürlich nur kurz sein, weil die verkleinerte Nachahmung die vorangehende Stimme bald einholt.

Weder in der Verkleinerung noch in der Vergrösserung sind die strengen Kanons von ästhetischer Bedeutung; in der Fuge dagegen können beide Nachahmungsweisen als Engführungen gar angenehm wirken, wie sie ja auch in den freien Formen der modernen Musik oft benutzt werden.

Zu einem unendlichen Kanon in der Verkleinerung ist der unendliche Kanon in der Vergrösserung, Beispiel 631, durch umgekehrte Anordnung zu machen, indem man nämlich mit der Vergrösserung als Modell anfängt und das frühere Modell als verkleinerte Nachahmung folgen lässt, wie das folgende nach dieser Anordnung umgestaltete Beispiel zeigt.

633.



Der Kanon in der Gegenbewegung ***(Canon per motum contrarium).***

§ 260. Hier ein Beispiel in der Untersekunde.



Ueber die Verfertigung eines solchen Kanons und die Gestaltung desselben als endlicher oder unendlicher ist, nach den bisher gegebenen Regeln, nichts mehr zu bemerken. Die Abfassung in der strengen Gegenbewegung ist in dem zwölften Kapitel, Seite 339 ff. gelehrt worden.

Der rückgängige oder krebsgängige Kanon ***(Canon cancrizans).***

§ 261. Ueber dieses Kunststückchen sind die Lehren der Theoretiker, welche überhaupt davon sprechen, noch mehr oder weniger unklar. Das relativ Verständlichste darüber hat André vorgebracht; seine Andeutungen prüfend will ich versuchen, Art und Verfertigungsweise einer solchen Gestaltung zu rektifiziren und festzustellen.

»Ein krebsgängiger Kanon« — sagt André — »ist ein solcher, wobei die erste Stimme, wenn diese ihre Melodie, wie gewöhnlich von der linken zur rechten Hand gehend, vorgetragen hat, solche nunmehr rückwärts, von der rechten zur linken Hand gehend gelesen, vorträgt, während die Folgestimme die Melodie wie gewöhnlich übernimmt; oder beide Stimmen können sich auch auf die Art in den Vortrag einer solchen Komposition theilen, dass sie solche gleichzeitig, die eine Stimme die Noten von der linken zur rech-

ten Hand und die andere Stimme die Noten von der rechten zur linken Hand gehend, lesen.«

André giebt dazu nun folgendes Beispiel.



»Streng genommen« — bemerkt nun André hierzu — »sollte eine solche Komposition auch nur so wie hier notirt vorgetragen werden, wo nämlich die Folgestimme an derjenigen Stelle den Vortrag der ersten Stimme übernimmt, bei welcher diese den ganzen Kanon rückwärts gelesen vorträgt. Allein man trägt diese Art Kanon gewöhnlich in der Art vor: dass beide Stimmen gleichzeitig, die eine vom Anfange nach dem Ende, und die andere rückwärts gelesen vom Ende nach dem Anfange gehend, eintreten.«

Führt man diesen Tonsatz auf die erste Weise und ohne Wiederholung aus, so wird Niemand vom neunten Takte an etwas Anderes als eine gewöhnliche Nachahmung zu hören glauben, zu welcher in der ersten Stimme ein Gegensatz ertönt. Wird mit beiden Stimmen zugleich angefangen und das zweite Mal rückwärts, vom Ende nach dem Anfange gegangen, so glaubt man nichts weiter

als einen doppelten Kontrapunkt in der Oktave und in rückgängiger Bewegung zu vernehmen. Als Kanon im eigentlichen Sinn kann diese Art von Komposition nicht gefasst werden.

Die Erfindung derselben beruht darauf, dass man die erste Hälfte zweistimmig hinschreibt, —



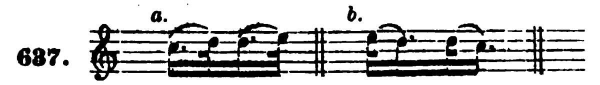
alsdann in die zweite Hälfte der Oberstimme die Unterstimme von hinten nach vorn, und in die Unterstimme die Oberstimme ebenso vom Ende nach dem Anfang zu setzt, wodurch die zweite Hälfte wie in Beispiel 635 entsteht.

Wie man der mannichfaltigen Regeln über solche rückgängige Sätze, Regeln, die theils überflüssig, theils falsch sind, überhoben sein kann, habe ich auf Seite 361 gezeigt.

So wird u. a. auch gelehrt, dass die beiden Melodien in der ersten Hälfte eines solchen Satzes keine punktirten Noten, keine gebundenen Noten von ungleicher Dauer und keine chromatischen Noten enthalten dürfen, denn »die punktirten und ungleich gebundenen Noten« — sagt André — »würden, rückwärts gelesen, unsangbare (unmelodische) Tonfolgen bilden, und die Versetzungszeichen der chromatischen Noten würden nicht an der rechten Stelle erscheinen«.

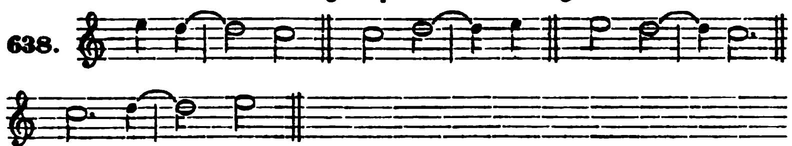
Den letzten Satz schreibt André in der Anmerkung S. 181 hin, und in dem Beispiel S. 44 seiner Lehre vom Kanon kommt das in vorstehendem Beispiel 636 unter dem × stehende *cis* vor!

Das Verbot der punktirten Noten anlangend, so frage ich, ob die folgende Figur —

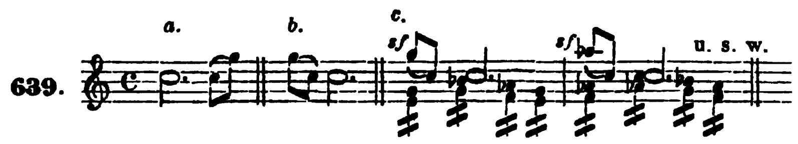


bei *a.*, rückwärts wie bei *b.* gelesen, nicht auch vorkommen kann, und wirklich in manchem Tonstück vorhanden ist?

Und sind etwa folgende ungleich gebundene Noten absolut verwerflich in ihrer rückwärts gelesenen Ausführung?



Im Gegentheil würde ich dem Schüler rathen, gerade diese verbotenen Dinge vorzugsweise zu gebrauchen. Es kommt nichts darauf an, ob ein mehr oder weniger ungelenker Kanon entsteht, denn diese Art ist und bleibt eine Spielerei ohne ästhetische Bedeutung; aber man geräth durch die rückgängige Ausführung solcher verbotenen Motive gar oft auf neue Erfindungen für die moderne Musik. Das folgende Motiv z. B. bei *a.* wäre nach den bisherigen Lehren nicht zulässig, weil es bei *b.* rückwärts ausgeführt — unmelodisch würde? Ich denke, die Gestalt bei *c.* dürfte sich hören lassen.



Näher der eigentlichen Idee einer solchen Gestaltung rückt André mit folgender Bemerkung:

»Wenn auch, wie bemerkt, die beiden Stimmen eines solchen Tonsatzes sich gleichzeitig in dessen Vortrag theilen, so soll darum doch nicht gesagt sein, dass beide auch zu einer und derselben Taktzeit eintreten müssen; ja, es ist sogar zur bessern Heraushebung beider Stimmen erforderlich, dass deren Eintritt nicht gleichzeitig geschieht.«

Schon davon nimmt manche nach André erschienene Lehre keine Notiz, und lässt ihre Beispiele gleichzeitig anfangen!

»Und wenn hierbei noch eine Nachahmung stattfinden kann« — fährt André fort — »so dass sich hierdurch ein solcher Tonsatz **der gebräuchlichen Form eines Kanons** noch mehr nähert, so kann derselbe sogar wahren Kunstwerth erhalten.« Dieser Ansicht käme etwa der folgende Tonsatz nach, welchen Bernhard Romberg auf seinen Konzertbillets als ein besonderes Kunststück abdrucken liess.



als einen doppelten Kontrapunkt in der O'
Bewegung zu vernehmen. Als Kanor
diese Art von Komposition nicht ge
Die Erfindung derselben b
Hälfte zweistimmig hinschreib'

werden, der Diskant wird dann zum
wie die Schlüssel am Ende zeigen,
tonsatz wieder. Nachahmung ist wohl
wirklicher, streng durchgeführter Kanon, wie
mit der Oberstimme sogleich enthüllt.
André auf die einzig richtige Idee eines wirk-
Kanons mit folgender Bemerkung: »namentlich
beiden Stimmen eine vollkommene kanoni-
Nachahmung zu hören ist«. Das und das allein ist
rückgängiger Kanon.
habe ich vor vielen Jahren in der Allgemeinen musika-
Zeitung ein Beispiel gegeben, das ich hier folgen lasse.



Hier trägt die Oberstimme eine Melodie vor, welche in der **nachfolgenden** Unterstimme von der ersten bis zur letzten Note treu **nachgeahmt** wird. Wenn man nun das Blatt umgekehrt und den Kanon also rückwärts, vom Anfang nach dem Ende zu liest, so erscheint genau derselbe Tonsatz wieder.

Diese trockene und steife Künstelei, der man aber doch wenigstens einen wirklichen Verstandesreiz zugestehen kann, ist nun freilich nicht so leicht und durch die Methode herzustellen, wie sie für die **gleichzeitig** anfangenden krebsgängigen sogenannten Kanons angegeben wird.

Zuerst muss der Satz in *C* dur und die Oberstimme im Violin-, die Unterstimme im Bassschlüssel geschrieben werden, weil nur

Bedingungen vor- und rückwärts dieselbe Tonart wie-

ihn in einer andern Tonart, so erscheint er, vom
gelesen, in einer von der vorwärts notirten
wie z. B. hier zu sehen.





Notirt man beide Stimmen im Violinschlüssel, so erscheint er ebenfalls in zwei verschiedenen Tonarten:



Die sicherste Erfindungsweise ist folgende. Man zieht zunächst so viel Taktstriche durch beide Liniensysteme, als der Kanon lang sein soll. Alsdann setzt man den Anfangstakt in die Ober- und dessen Nachahmung einen Takt später in die Unterstimme; hierauf kehrt man das Blatt um und setzt beide Anfangstakte in umgekehrter Ordnung: den ersten Takt in die bisherige Unter-, den zweiten Takt in die bisherige Oberstimme, wie hier zu sehen.





Nun kehrt man das Blatt wieder um, führt zu dem nachahmenden Takte des Basses in der Oberstimme die Melodie zu diesem Takte fort, und setzt diesen fortgeführten Takt dann auch in den Bass; dasselbe thut man dann umgekehrt von dem Ende nach dem Anfang zu, wie folgt.



Auf dieselbe Weise verfährt man mit dem folgenden Takte und seiner Eintragung in die nachahmende Stimme vor- und rückwärts.



Bis hierher, sieht man, hat die Aufgabe nach dieser Arbeitsmethode nicht mehr Schwierigkeit, als die Verfertigung eines einfachen Kanons überhaupt. Nun aber, mit der Ausfüllung des vierten Taktes der Oberstimme von vorn an, tritt der häkelige Punkt ein. Während bei gleichzeitigem Anfang die Begegnung der Stimmen in der Mitte und damit der Wechsel beider Melodiehälften an demselben Punkte vor sich geht, geschieht dieser Wechsel hier in zwei verschiedenen Takten, wie die Einhakung derselben zeigt. Da muss

das Motiv des Taktes *a.* in der Oberstimme nun so eingerichtet werden, dass es erstens in der zweiten Stimme unter *b.* nachgeahmt werden kann, und zweitens zugleich zu dem darüber schon vorhandenen Motiv c. passt, wie dieselben Einhakungen in Beispiel 641 zeigen. Jede Note und jeder Intervallenschritt dieses Motivs *a.* ist da zu prüfen, ob sie sich diesen Bedingungen fügen wollen.

Wer einen Versuch der Art machen will, wird bald gewahren, wie schwer diese letztere Aufgabe ist, wenn die kanonische Nachahmung an diesem Punkte, rückwärts gelesen, nicht verletzt, sondern treu fortgesetzt werden soll. Was sonst dabei noch zu berücksichtigen, ist beim rückgängigen Kontrapunkt bemerkt worden.

Mit derselben Methode ist auch ein wirklicher Kanon *cancrizans* und in der Gegenbewegung zugleich zu machen.



Wie bei allem künstlerischen Schaffen ist man ja auch bei solchen kanonischen Künsteleien nicht an die erste Hinschrift gebunden, und sind bemerkte Schwächen daran zu verbessern, wenn es sich der Mühe verlohnte. So giebt der Anfang meines Beispiels 641 einen sehr steifen Schluss. Dieser hätte, wie ich jetzt, wo ich das in früher Jugend verfertigte Ding wieder vornehme, gern zugebe, durch folgende vorgesetzte Noten besser gebildet werden können.



Anstatt, wie nach dem Beispiel 644 geschehen, das Blatt wieder umzukehren, kann man es hier auch noch liegen lassen, die Prozedur, welche in Beispiel 645 von vorn vorgenommen worden, von hinten an fortsetzen, und dann diese Fortsetzung, das Blatt nun erst umkehrend, vom Anfang nach dem Ende zu eintragen. Die Sache bleibt sich gleich; man erspart aber das Wenden des Blattes ein Mal.

Der Zirkelkanon durch die Töne *(Canon per tonos)*.

§ 262. Es wird ein gewöhnlicher Kanon hingeschrieben, der aber am Ende nach der Tonart hinzuführen ist, in welcher er wiederholt werden soll; alsdann hat man nichts weiter zu thun, als die weiteren Wiederholungen in demselben modulatorischen Verhältniss fortzutransponiren, so durchläuft man nach und nach alle zwölf Tonarten und kommt zuletzt wieder in der ersten an.



Dies ist ein Kanon in der Oberquinte, welcher bei der Wiederholung stets um eine Sekunde höher anfängt, wie die Sternchen anzeigen.





Dies ist ein Kanon in der Unterquarte, welcher den Satz immer um eine Quarte tiefer wiederholt.

Man sieht, dass die Verfertigung solcher Kanons auf der Sequenz beruht. Ist das Modell und der Eintritt der ersten Sequenz festgestellt, so folgen die anderen Sequenzen proportionsmässig ganz mechanisch von selbst. Die einzige Schwierigkeit liegt in dem Schluss der anfangenden Stimme, der so eingerichtet werden muss, dass er auf natürliche Weise zu der Wiederholung des Modells führt und zugleich zu dem Eintritt der nachahmenden Stimme passt. In Beispiel 649 zeigt die Einhakung *a.* den Schluss des Modells, die Einhakung *b.* den Eintritt der Sequenz, *c.* den Schluss der nachahmenden Stimme.

Es sind solche Kanons mit allen Intervalleneintritten und auch in der Gegenbewegung zu machen. Die Verfertigungsweise bleibt im Wesentlichen dieselbe.

Drei- und vierstimmiger Kanon.

§ 263. Die bisher aufgeführten Arten zweistimmiger Kanons sind auch mit drei, vier und noch mehr Stimmen zu machen. Eine ausführliche Darstellung derselben würde aber das Buch zu sehr anschwellen und den Raum wegnehmen, den ich noch für wichtigere Auseinandersetzungen nöthig habe.

Alles, was im Laufe mehrerer Jahrhunderte von kontrapunktischen Künsten ersonnen worden, in einem Bande zusammenzustellen, wäre überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit. Aber dass keine Erscheinung aus diesem Kunstgebiete, welcher Art sie sein möge, Demjenigen, der meine Lehre durchstudirt hat, unerklärlich vorkomme, darf man verlangen, und glaube ich auch in Bezug auf das bisher vom Kanon Abgehandelte geleistet zu haben. Es wird dem Schüler keine drei-, vierstimmige u. s. w. kanonische Gestaltung vorkommen, deren Konstruktionsgesetze und Verfertigungsmethode er sich nicht aus den vorangegangenen Lehren vom zwei-

stimmigen Kanon und den umkehrungsfähigen Kontrapunkten selbst abstrahiren könnte.

Hier z. B. folgt ein dreistimmiger Kanon von Fux.







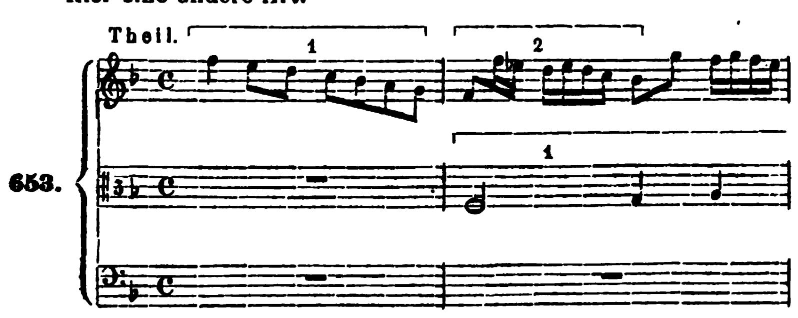
Man sieht, dass die zweite Stimme der ersten in der Unterquarte, die dritte in der Unteroktave folgt, und dass es ein endlicher Kanon ist. Die Verfertigungsweise ist dieselbe wie bei einem zweistimmigen Kanon der Art, wie die Einhakungen am Anfange zeigen.

Dass der folgende vierstimmige Kanon —



ein unendlicher ist, die zweite Stimme der ersten in der Unterquinte, die dritte in der Unteroktave, die vierte in der Unterduodezime folgt, die Verfertigung nach derselben Methode geschieht, die im vorhergehenden Beispiel angedeutet worden, kann zu erkennen nicht die geringste Schwierigkeit mehr machen.

Hier eine andere Art.




2
1
654.



Was könnte in Beispiel 653 dem Schüler unerkennbar oder unerklärlich sein? Er sieht auf den ersten Blick, dass die zweite Stimme der ersten in der Vergrösserung und Gegenbewegung, die dritte Stimme der ersten in der doppelten Vergrösserung, aber geraden Bewegung folgt. Er bemerkt ferner, dass das Modell, die erste Stimme, von der zweiten nur bis zum Anfang des vierten Taktes, von der dritten nur bis zum Anfang des zweiten Taktes nachgeahmt werden konnte. Die Verfertigung anlangend, ergiebt sich von selbst, dass zunächst nur der erste Takt der Oberstimme hingeschrieben, dieser dann in der vergrösserten Gegenbewegung in die zweite Stimme gesetzt, und hierauf die doppelte Vergrösserung in die dritte Stimme gebracht werden musste, wie die Einhakungen zeigen. Nun wurde das erste Motivglied des zweiten Taktes der Oberstimme zugesetzt, das aber in doppelter Hinsicht zu berechnen war; denn erstens musste es zum Anfang der zweiten Stimme, und zugleich vergrössert und in der Gegenbewegung zum Eintritt der doppelten Vergrösserung in der Unterstimme passen, — alles keine Hexerei mehr für den geübten Kontrapunktisten.

Dass derselbe Kanon in Beispiel 654 in andere Stimmordnung gebracht und durch Hinzufügung einer Terz vierstimmig gemacht ist, dass daher das Beispiel 653 im doppelten Kontrapunkt der Oktave erfunden werden musste, sieht man auch sogleich ein.

Ein dreistimmiger Kanon von Rameau.

655.





Dies ist, wie man sieht, ein dreistimmiger Zirkelkanon durch die Töne. Die Nachahmungen folgen in aufsteigenden Quarten, bis zu dem Ende des Modells im Bass, welches das erste * anzeigt; von da an ergreift der Bass den Anfang wieder in der Unterquinte, worauf die vorige Ordnung der Nachahmungen folgt, und so geht es fort. Der Kanon besteht aus drei Sätzen, wie die Einhakungen angeben; dann beginnt die Wiederholung desselben. Daher kann man einen solchen Zirkelkanon auch wie einen Kanon mit verschiedenen Sätzen erfinden. Obgleich der Eintritt des wiederholten Modells, von der obern Stimme herab betrachtet, in der Unterquinte geschieht, so geht die Progression aller Eintritte doch eigentlich

immer quartenweise fort, wie man bemerkt, wenn man sich den Eintritt des wiederholten Modells in der Oberstimme denkt.



Die Sätze kommen im Verlauf der Wiederholungen in verschiedener Stimmordnung gegen einander zu stehen und müssen desshalb im dreifachen Kontrapunkt der Oktave erfunden werden.

Hier ein vierstimmiger Zirkelkanon von Kirnberger, der keiner Erklärung mehr bedarf.

657.

u. s. w.

Der Zirkelkanon durch die Töne kann auch nur aus einer lange fortgesetzten Melodie gebildet werden. Nach dieser Art ist der folgende von Kirnberger gesetzt.





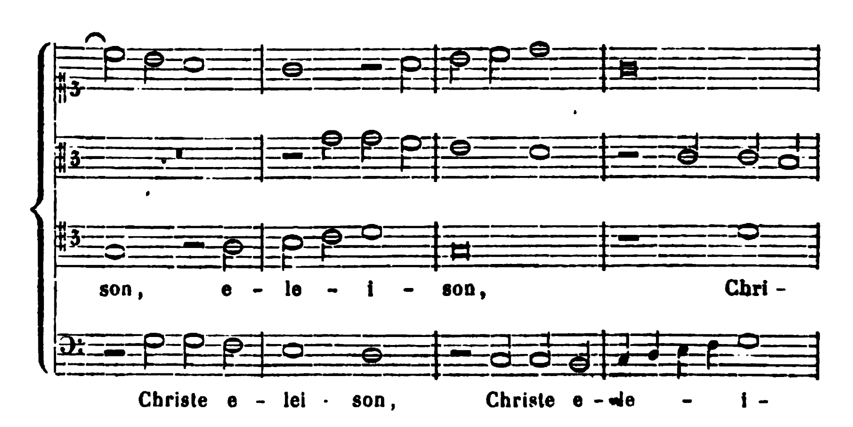
Der Doppelkanon.

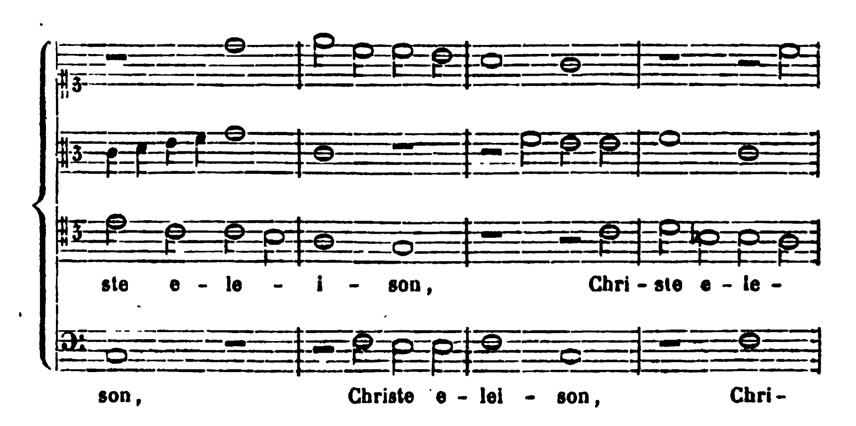
§ 264.

Aus einer kanonischen Messe von Fux.

659.

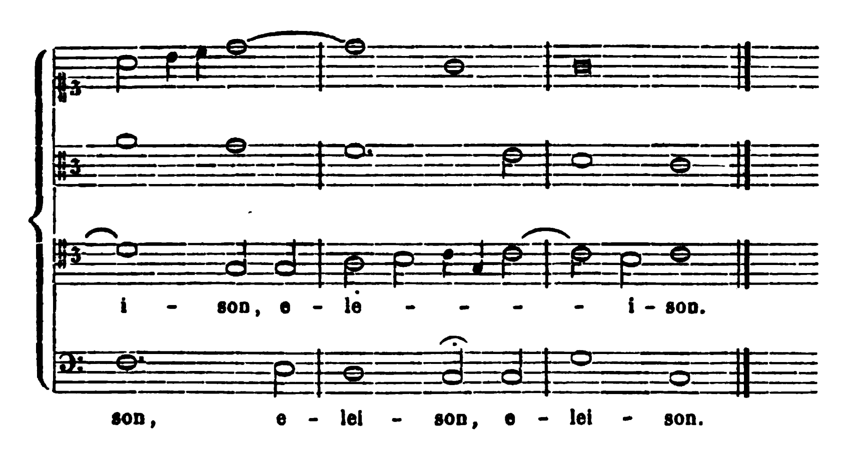







i - son, Christe e - lei - son, e - le - - -
ste e - le - i - son, Chri - ste e-
- - - - i - son, Chri - ste e - lei - -
- - le - - i - son,
son, Chri-ste e - lei - son, Chri - ste e-
Chri-ste e - lei - son, Christe e - le - i -


le - - - - - - - - - - i - son,
son, e - le - - - - - - -
Chri - ste e - le - - - i - -
- - - - i - son, e - le - -
son, Christe e - le - - - -
- - i - son, Christe e - le - i -



Man sieht, dass hier zwei Kanons mit einander verbunden sind. Der erste findet zwischen Bass und Alt, der andere zwischen Tenor und Diskant statt.

Die Erfindungsweise geht wie beim zweistimmigen Kanon nach und nach vor sich, etwa in folgender Weise. Zuerst setzt man den Anfang des ersten Kanons hin, wie hier im Bass bei *a.* geschehen; hierauf wird dieser Satz in die denselben nachahmende Stimme geschrieben (*b.*, in der Altstimme); nun wird dazu der Anfang des zweiten Kanons erfunden (*c.*, im Tenor); diesen trägt man in die letzt übrig gebliebene Stimme (*d.*, Diskant) ein; alsdann geht man zu der ersten Stimme des ersten Kanons zurück und führt den Satz etwas weiter, wie bei *e.* im Bass zu sehen; dieses Sätzchen trägt man weiter im Alt ein, wie *f.* zeigt; ebenso macht man es nun mit dem zweiten Kanon u. s. w., wie man sieht, wenn man die Sätze nach den weiteren Buchstaben *g.*, *h.*, *i.*, *k.*, *l.*, *m.*, *n.* und *o.* verfolgt.





Der Kanon mit Begleitung.

§ 265. Eine oder mehrere begleitende Stimmen können dem Kanon hinzugefügt werden.

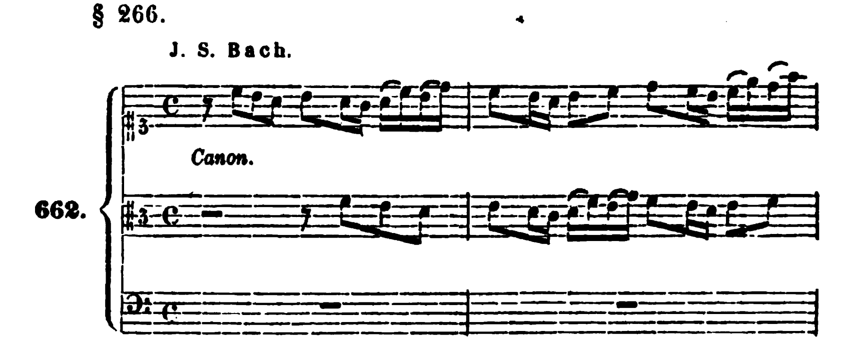
661. 

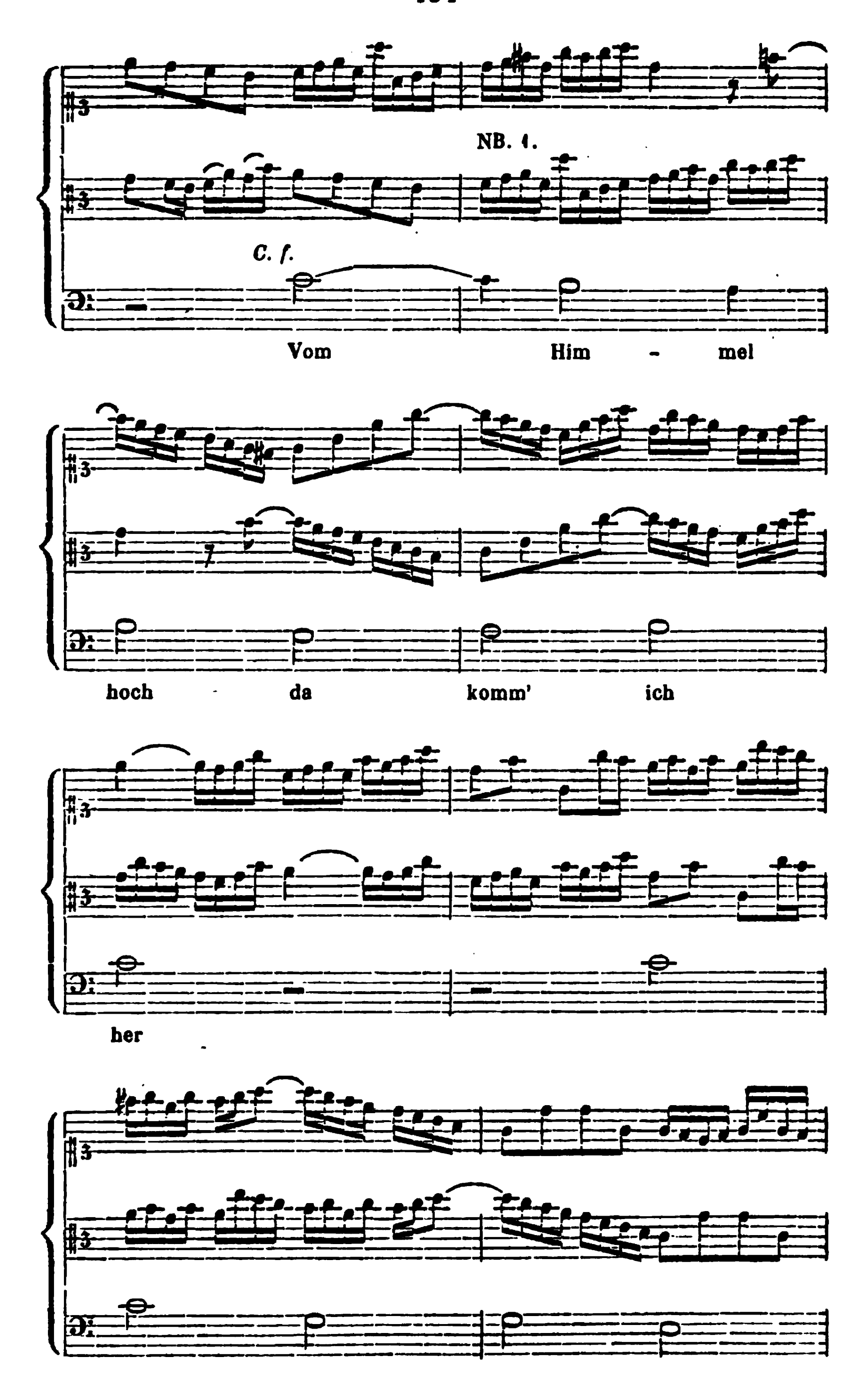
Die begleitende Stimme kann im Bass, wie hier, oder in der Mittel- oder in der Oberstimme liegen. Die Hauptbedingung ist: dass die frei kontrapunktirende Stimme gehörig gegen die kanonischen Stimmen kontrastire, damit letztere immer deutlich wahrzunehmen sind.

Der Kanon zum Choral.

§ 266.

J. S. Bach.

662. 


NB. 1.
C. f.
Vom Him - mel
hoch da komm' ich
her


NB. 2.

NB. 3.

NB. 4.

Der Anfang dieses Kanons ist aus der ersten Strophe des Chorals gebildet, hat aber eine kleine Aenderung erlitten, wozu die kanonische Führung der Oberstimmen nöthigte. — Das erste, dritte und vierte NB. zeigen auf die herben Querstände hin; das NB. 2 zeigt eine unvermittelte nichtakkordliche Note. In diesem Kanon treffen viele rhythmisch gleiche Motive zusammen, wodurch die Auffassung desselben dem Gehör erschwert wird. Besser in dieser Hinsicht ist der folgende von André behandelt.





Die Verfertigung eines solchen Kanons ist nicht leicht. Man muss bei jedem vorangehenden Motiv, das zur gegenwärtigen Choralnote gesetzt wird, zugleich vorausberechnen, ob es in der folgenden Nachahmung zu der folgenden Choralnote harmonisch passt, und beide kanonische Stimmen müssen zugleich melodisch natürlich fortwandeln.

Der Kanon aus einem Choral.

§ 267. Hier wird der Choral selbst als Kanon behandelt.

Kanon für die Orgel von F. W. Marpurg.

664.







Hier, sieht man, ist die nächste Aufgabe, an einer Choralmelodie die möglicherweise in derselben liegenden kanonischen Nachahmungen aufzufinden. Sollte dies in ganz strenger Weise, d. h. so geschehen, dass der Eintritt des Intervalls der Nachahmung, z. B. die Quarte, und die Entfernung des Eintrittes der Nachahmung, z. B. nach einem ganzen Takte, sich immer gleich blieben, so wären verhältnissmässig wenige Choräle dazu geeignet. Allein das ist nicht nöthig. Es kann nöthigenfalls jede einzelne Strophe des Chorals als ein Kanon für sich behandelt, ein anderes Eintrittsintervall und eine andere Raumentfernung gewählt werden. Mit diesen Freiheiten ist dann aber wohl jeder Choral zu einem Kanon zu bilden, wovon sich der Schüler durch eigene Versuche überzeugen mag.

Der polymorphische Kanon.

§ 268. Man versteht darunter einen Kanon, in welchem mehrere oder möglicherweise alle einzelnen Arten von Kanons zugleich enthalten sind.

Es folgt hieraus, dass die Regeln, welche für die einzelnen Arten gegeben wurden, hier mehr oder weniger vereint beobachtet werden müssen, jenachdem mehr oder weniger Kanons verbunden werden sollen. Wer sich also mit der Abfassung solcher Kunststückchen abgeben will, hat sich vorerst die Lehren von dem polymorphischen Kontrapunkte und den verschiedenen Gestaltungsweisen des Kanons in Erinnerung zu bringen.

Er wird gewöhnlich auf einem Notensystem, ja wohl gar nur auf einer Linie notirt, um ihm ein recht kunstreiches Ansehen zu geben.

Ein merkwürdiges Beispiel der Art hat Stölzel*) geliefert und einen eigenen Traktat darüber geschrieben, nach welchem in André's Lehre vom Kanon eine ziemlich ausführliche Darstellung dieses Kunststückes zu finden ist.

Hier folgt ein möglichst abgekürzter Auszug davon.

Der zu Grunde liegende Kanon ist in geschlossener Notirung folgender:

665.



Die unter den Zeichen 𝄋 stehenden Zahlen geben die Intervalleneintritte an: Unterquinte, Unteroktave und Unterduodezime. Danach sieht er vierstimmig so aus:

666.



*) Geboren zu Grünstädtel im Erzgebirge am 13. Jänner 1690, gestorben als Herzogl. Gothaischer Kapellmeister am 27. Nov. 1749.

Dieser Kanon kann zunächst in die strenge Gegenbewegung gebracht werden, wie folgt.

a. geschlossen notirt.



Die dritte Gestalt sieht so aus:

a. geschlossen.



Diese ist, wie der Vergleich des Beispiels 667 mit 669 zeigt, durch eine veränderte Ordnung und Verzierung der Hauptnoten entstanden.

b. offen.



Die Notirung dieses Satzes in der strengen Gegenbewegung giebt einen vierten Kanon.



Diese von Beispiel 665 bis 672 vorgestellten vier Gestaltungen nennt Stölzel Hauptkanons, »mit welchen viele weitere Veränderungen vorgenommen werden können«.

Zuerst: dass man die erste Hälfte der anfangenden Note als Auftakt notire, wie von *a.*—*d.* folgt, wodurch ein Kanon mit Taktverrückung entsteht.



Ferner: dass man den Anfang des Kanons auch in die zweite Hälfte eines jeden Taktes setzen, und dass hierdurch jeder der vier Hauptkanons, da dessen Melodie aus 7 Takten bestehe, auf 14 verschiedene Arten anfangen könne.

Von diesen verschiedenen Arten folgen hier die 8 ersten des ersten Hauptkanons, und zwar sowohl im Niederschlage des Taktes, als im Auftakte, — wie *A.* 1—8 und *B.* 1—8.



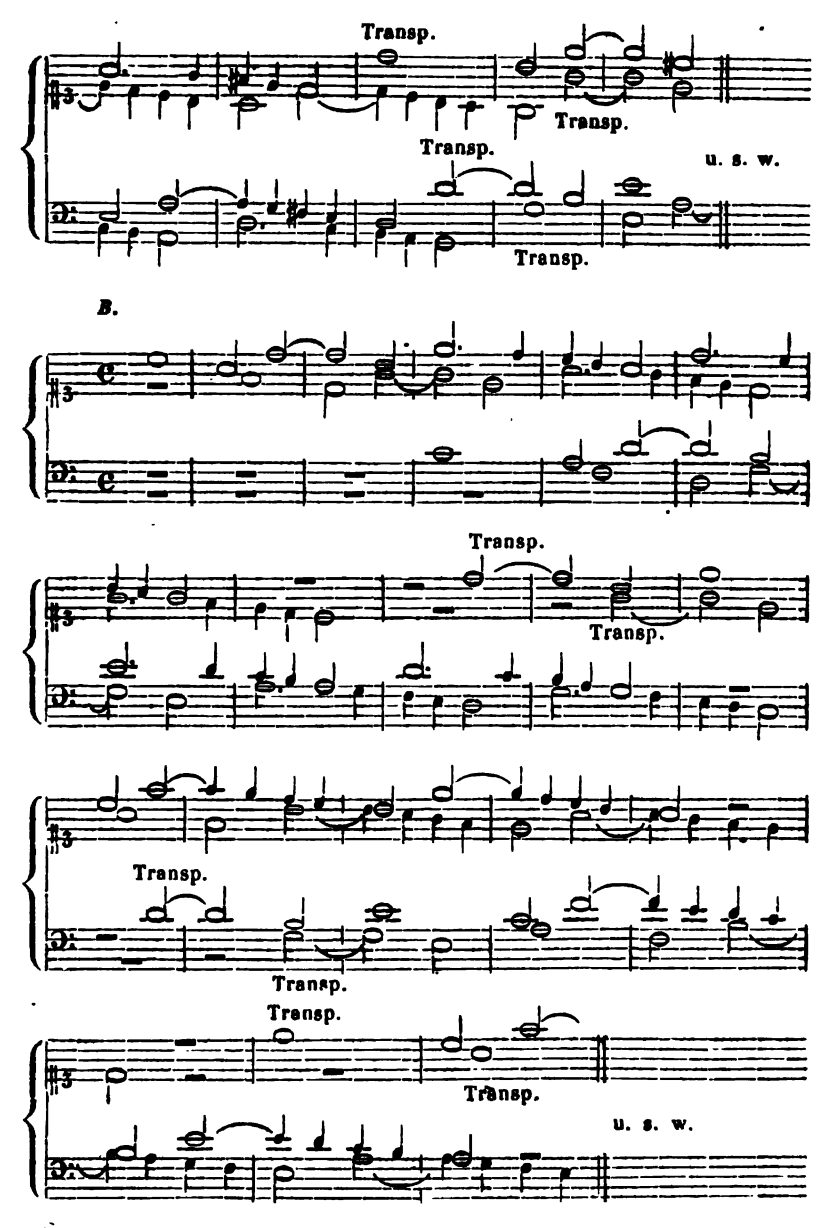


Stölzel sagt nun: Da jeder der 4 Hauptkanons, seines 14 mal im Niederschlage und 14 mal im Auftakte zu beginnenden Anfanges wegen, in 28 verschiedenen Gestalten erscheinen könne, so ergeben sich hieraus $4 \times 28 = 112$ verschiedene Kanons, welche sämmtlich aus einem einzigen Kanon entspringen.

Man kann diesen Kanon auch zwei- und dreistimmig ausüben, indem man zwei Stimmen oder eine weglässt; doch werden sie nicht alle gleich guten zwei- und dreistimmigen Satz geben.

Stölzel hat seinen Kanon auch, auf nachstehend bemerkte Art, den Quintenzirkel durchlaufen lassen, also einen Zirkelkanon daraus gezogen, und zwar auf doppelte Weise, nämlich dass er entweder wirklich in die respect. Tonarten ausweicht, wie bei *A.*, oder dass er in der Haupttonart bleibt, wie bei *B.*





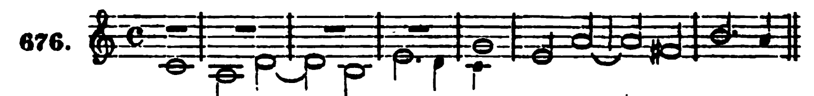
Wer alle möglichen Umwandlungen dieses Kanons kennen lernen will, muss Stölzel's Traktat selbst nachlesen, welcher unter folgendem Titel erschienen ist: »Praktischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundament solcher Notenkünsteleien gesetzten

canone perpetuo in hypodiapente quattuor vocum viel und mancherlei theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie unterschiedene« (in letzterer Hinsicht irrt sich Stölzel, denn es bleibt durchgängig in allen Veränderungen dieselbe harmonische Unterlage) »*canones perpetui a 4* zu machen seyn. Der Wahrheit und einigen Musikfreunden zu Gefallen dem Druck überlassen von Gottfried Heinrich Stölzel. Anno 1725.«

Ueber die Entwurfsweise dieses Kanons hat weder Stölzel selbst, noch der ihm folgende Marpurg etwas gesagt. André giebt eine an, die aber auch nicht genügen kann, da sie zu subtil und verwickelt, auch zu speziell nur auf dieses Beispiel gegründet ist und ihr mithin für ähnliche Hervorbringungen die Allgemeingültigkeit fehlt.

Stölzel ist aller Wahrscheinlichkeit nach bei seiner Erfindung einfacher zu Werke gegangen. Enge kanonische Nachahmungen, wusste er, sind am leichtesten auf Sequenzen weiter zu führen, und wenn sie der Gegenbewegung fähig sein sollen, in den Hauptnoten nur auf Dreiklänge und Sextakkorde zu bauen. Mit diesen Gesichtspunkten im Auge erfand er den ersten Kanon, wie ihn Beispiel 666 enthält, auf die gewöhnliche Weise, d. h. Takt für Takt, sicher vorerst darüber, dass die nach diesen Bedingungen hervorgebrachte Gestalt auch in der Gegenbewegung brauchbar sein müsse. Die anderen Veränderungen ergeben sich dem geübten Kontrapunktisten dann leicht von selbst, und mehr noch als hier vorgeführt worden sind, wovon sich der Lernende überzeugen wird, wenn er alle früher entwickelten Lehren über die verschiedenen Kontrapunkte und Kanonsarten daran versuchen will, eine Uebung, die ich ihm dringend anrathe, wenn nicht, um ähnliche Kunststücke im blossen Interesse für das Auge zu machen, so doch, um immer mehr Einsicht in das Wesen aller Arten von kontrapunktischen Kombinationen und in Folge davon an Gewandtheit in praktischer Anwendung derselben zu gewinnen.

Ob man polymorphische Kanons machen könne, darauf wäre am Ende wenig Gewicht zu legen; aber welche Vortheile durch solche Uebungen für andere wirkliche Kunstwerke, strenge und freie, namentlich auch für die mannichfaltigsten und interessantesten Engführungen in der Fuge zu gewinnen sind, liegt auf der Hand. Man denke sich nur die vier ersten Takte des Stölzel'schen Kanons als Thema zu einer Fuge, —

676. 

und sehe nun, welche Menge der interessantesten zwei-, drei- und

vierstimmigen Engführungen in gerader und in Gegenbewegung und sonstiger Veränderungen in diesem Thema liegen und zum Schmuck und Reiz der Tonstücke sich darbieten!

Die einzeilige Notirung des Kanons.

§ 269. Wir wissen schon, dass der Kanon, anstatt in Partitur ausgeschrieben (offener Kanon), auch nur auf einer Zeile (geschlossener Kanon) notirt werden kann. Bei letzterer Art wird der verschiedene Ort der Eintritte durch das 𝄋, die Art und Folge der Stimmen durch vorgesetzte Schlüssel, und die Intervalleneintritte durch eine Ueberschrift oder durch beigesetzte Zahlen angegeben.

In dieser Weise ist der folgende Kanon notirt, den der kranke Albrechtsberger an den kranken Joseph Haydn sendete.

Canone perpetuo (unendlicher) *a 4 voci*, *in hypodiapente* (Unterquinte) *ed hypodiapason* (Unteroktave).





L'istesso Canone in hyperdiatesseron (Oberquarte) *ed hypodiapason.*

679.



Derselbe ausgeschrieben.

680.



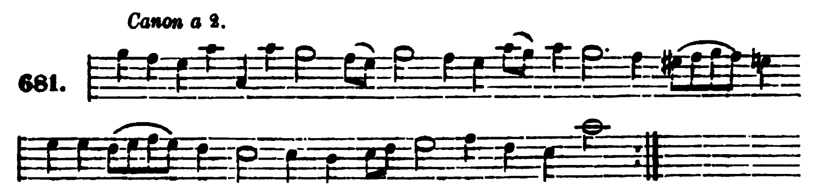




Der Räthselkanon.

§ 270. Werden bei einzeiliger Notirung des Kanons einige oder alle Bezeichnungen über Ort, Intervall u. s. w. des Eintrittes der nachahmenden Stimmen weggelassen, so ist es ein Räthselkanon. Die Alten haben viel Vergnügen an dieser ganz unnützen Spielerei gefunden und unendliche Zeit an die Ausbeutung derselben verschwendet. Je räthselhafter ein solches Ding aussah, desto mehr freute der Verfertiger sich darüber, wenn auch bei der Auflösung das abgeschmackteste Zeug herauskam.

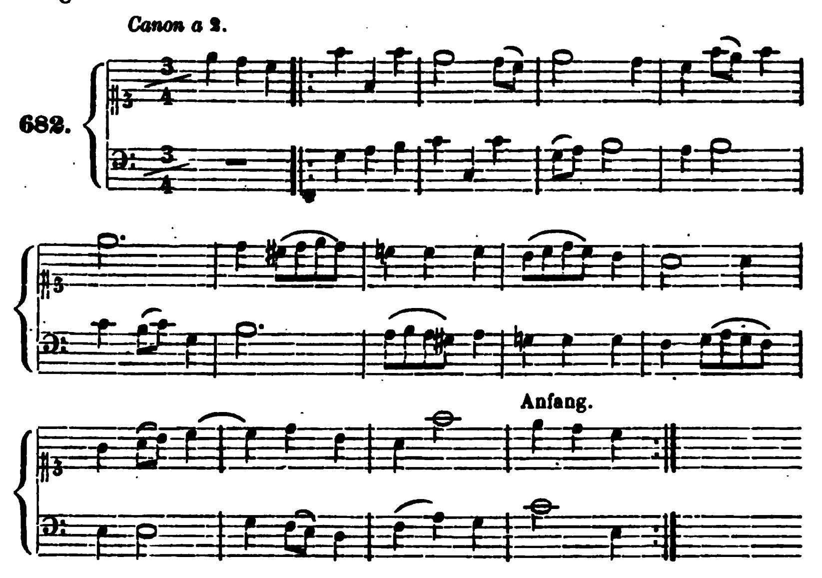
Beim folgenden ist ausser der Zweistimmigkeit nichts, nicht einmal Tonschlüssel und Taktzeichen angegeben.



Wenn man nun einen Räthselkanon auflösen will, so muss man alle Arten von Kanons nach Eintritt, Intervall, Vergrösserung, Ver-

kleinerung, Gegenbewegung u. s. w. daran versuchen, bis man die Gestalt, welche der Verfasser im Sinne gehabt, gefunden hat, oder — gefunden zu haben glaubt. Denn die gelehrtesten Kontrapunktiker haben zuweilen verschiedene Auflösungen vorgebracht und doch die Idee des Räthselgebers nicht gefunden.

Die richtige Auflösung des vorstehenden erklärt André, nachdem er einige falsche gegeben, so: »Wenn man beim zuerst eintretenden Diskant den Bass Takt um Takt (dass der $^3/_4$ Takt hier gemeint ist, ist leicht einzusehen) in der krebsgängigen Bewegung nachfolgen lässt, so stellt sich folgender Satz als die richtige Auflösung des Kanons heraus.«



Diese Gestalt ist übrigens noch eine der erträglichsten; aber wie viele Versuche und Vermuthungen waren anzustellen, bis man auf das Rechte kam, während die Erfindung nichts weniger als ein schwieriges Rechenexempel ist. Denn der Verfasser hatte nur Takt um Takt in krebsgängiger Bewegung hinzuschreiben, wie folgt, —



ein Kunststück der allerleichtesten Art!

Anstatt weiteren Eingehens in diese nutzlose Materie will ich schliesslich noch einige allgemeine Bemerkungen über den Kanon mittheilen, die von mehr Bedeutung sind.

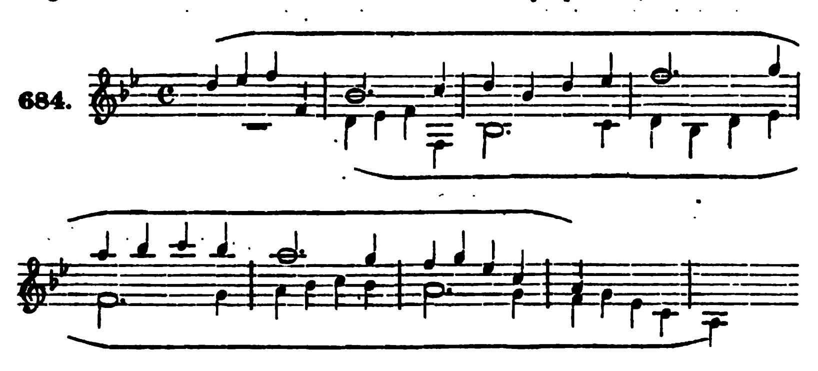
Jede musikalische Gestaltung muss, abgesehen vom ästhetischen Werth noch, ihrer Idee nach vom Ohr gefasst und vom Geist erkannt werden können. Erkennbarkeit ist das Grundprinzip.

Hieraus folgt, dass Alles, was die Erkennbarkeit mindert oder gar unmöglich macht, vermieden werden muss. Hiergegen nun aber ist nirgends in der Praxis, selbst von den grössten Meistern, so oft gefehlt worden, als in der Komposition von Kanons und kanonischen Nachahmungen.

Ein Kapitalfehler heisst: Zu lange Themasätze und zu lange Ausspinnung der Kanons. Man lasse sich z. B. die Kanons von S. Bach aus seiner »Kunst der Fuge« vorspielen, und sage dann, wenn man sie nicht vorher sorgfältig studirt und gleichsam auswendig gelernt hat, welcher speziellen Art jeder angehört, und ob man die kanonischen Nachahmungen vom Anfang bis zum Ende deutlich zu verfolgen vermochte!

Der zweite Hauptfehler liegt in dem Mangel rhythmischer Verschiedenheit der kanonischen Sätze. Schon bei zweistimmigen Kanons wird durch das Zusammentreffen gleicher rhythmischer Figuren die Erkennbarkeit der Nachahmung verwischt oder doch erschwert. Je mehr Stimmen aber einen Kanon ausführen, desto unfassbarer wird er, wenn gleiche Motive zusammentreffen.

Man kann lange suchen, bis sich ein Kanon finden lässt wie der folgende einfache in Beethoven's *B* dur Symphonie, —

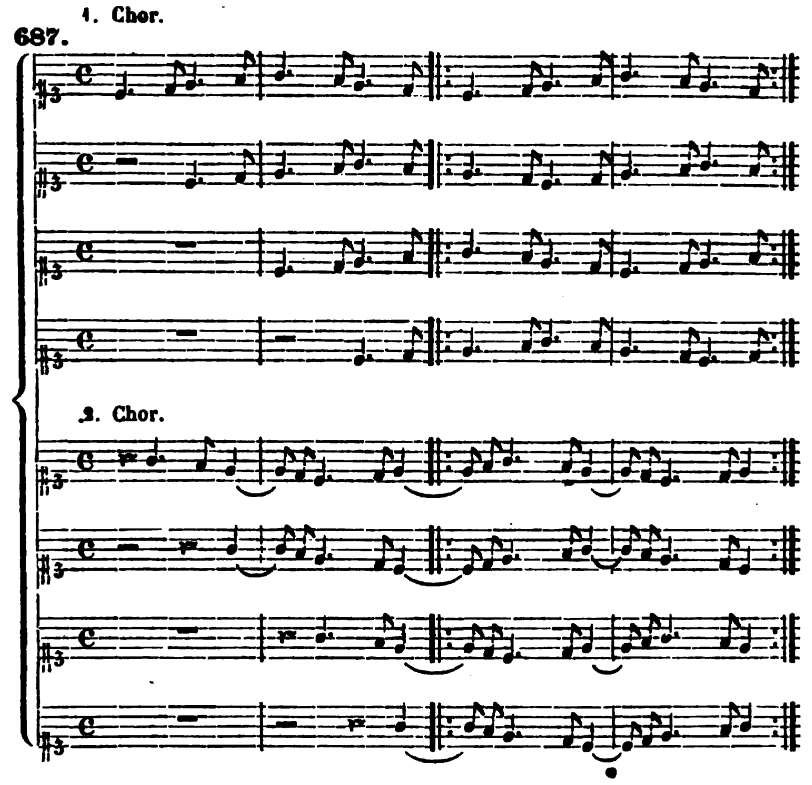


der sich dem Ohr durch Nähe der Nachahmung und durchgängig rhythmische Verschiedenheit der Motive sogleich als das Wesen darstellt, als das es erscheinen und erkannt werden soll. Hingegen würde Derjenige, welcher die Literatur des Kanons in dieser Hinsicht überblicken will, kaum begreifen können, dass der unge-

schickteste Anfänger Dinger, wie die folgenden, vor die Augen zu bringen gewagt habe.



687.



Von wem sind diese Meisterstücke? wird der Leser erstaunt fragen. Das erste ist von Kirnberger, das zweite von Werkmeister, das dritte von Bach. Genug, denke ich, um zu zeigen, in welchen Abgrund von Geschmacklosigkeit und Lächerlichkeit die älteren Meister nicht selten durch das Streben nach Auffindung scheinbar tief künstlicher kanonischer Kombinationen verlockt werden konnten! Und die neueren Theoretiker und Verfertiger von Kanons? Auch bei den besten und aufgeklärtesten sind, wenn nicht solche Skurrilitäten wie die vorstehenden, doch manche Gestaltungen anzutreffen, welche die wesentlichen Bedingungen derselben auf das Gröblichste verletzen. Die Beweise dafür wird der Kunstjünger ohne meine speziellen Nachweise leicht finden, wenn er sie suchen will.

Freilich hilft man sich gewöhnlich mit der Bemerkung, dass manche künstlicher zusammengesetzte Kombinationen nur gezeigt, keineswegs als wirkliche Musik empfohlen werden sollen, welches letztere vermöge der vielen dabei stattfindenden Beschränkungen gar nicht zu erreichen möglich sei. Und daran ist allerdings etwas

Wahres, bei weitem aber nicht so viel, als man glaubt und glauben machen will. Ich werde im Anhange einige Andeutungen dazu bringen.

Ein gutes Mittel, die kanonische Nachahmung recht fühlbar zu machen, ist die Pause, nicht bloss am Anfang, sondern gelegentlich auch im Verfolg des Kanons. Z. B.

688.



Und ferner trägt zur Deutlichkeit beim Kanon auch der einstimmige Ausgang bei. Die meisten Theoretiker verwerfen diese Bildungsweise, weil sie — lächerlich sei, und deshalb etwa nur zu komischen Zwecken benutzt werden sollte. Wenn das wahr wäre, so müsste ich ganz besonders organisirt sein und für das Komische gar keinen Sinn besitzen; denn ich kann mich nicht erinnern, jemals über solch' einstimmigen Ausgang eines Kanons gelacht zu haben, wenn der Kanon selbst nicht auf eine komische Wirkung angelegt war.

Bei Doppelkanons wird sehr oft dadurch gegen die Deutlichkeit gefehlt, dass man die Melodien beider Kanons zu wenig oder gar nicht rhythmisch von einander unterscheidet.

Man betrachte den Doppelkanon aus der Fux'schen Messe. Worin liegt denn der Unterschied des einen Kanonanfanges bei *a.* gegen den Anfang des zweiten bei *b.*?

689.



Der Rhythmus ist sich in beiden ganz gleich; tonisch unterscheiden sich nur die beiden ersten Takte durch einen andern Sekundenschritt; die vier letzten Takte haben rhythmisch und tonisch genau dieselbe Melodie!

Ebenso oft wird gegen das Gesetz des rhythmischen Kontrastes und damit gegen deutliche Erfassbarkeit bei Kanons mit frei begleitenden Stimmen gefehlt, indem die letzteren überhaupt nicht verschieden genug gegen die Nachahmungen gebildet sind, oder doch öfters mit ähnlichen oder gleichen Figuren zu jenen treten.

Die Singfuge und der Singkanon.

§ 271. Es sind von beiden Formen schon Beispiele vorgeführt worden, als: Doppelfuge aus Mozart's Requiem, Kanons von Mozart, Hiller, Doppelkanon aus Fux's kanonischer Messe. Die weiteren verschiedenen Arten davon muss der Kunstjünger in den Werken der Meister aufsuchen. Es wird ihm nach den bisher gegebenen Erörterungen nichts wesentlich Neues und Unerklärliches mehr aufstossen. Einige besondere Bemerkungen mögen indessen hier noch einen schicklichen Platz finden.

Man hat einfache, Doppel-, Tripel-Singfugen u. s. w., und solche auch wieder mit mehr oder weniger künstlichen Kombinationen verbunden, mit abwechselnden Nachahmungen in der Gegenbewegung u. s. w.

So viele Meisterstücke in technischer Hinsicht nun aber auch darunter zu finden sind, so selten erscheint eine, die dem höheren ästhetischen Geschmacke unserer Zeit noch zu genügen vermöchte. Die Behandlung des Textes ist oft wahrhaft barbarisch, von angemessenem Ausdruck keine Spur, vielmehr dem eigentlichen Sinn der Worte, dem ausgesprochenen Gefühl schnurstracks entgegengesetzt. Für eine besonders wesentliche Eigenschaft der Singfuge scheint man das unausgesetzte Schreien, welches zuletzt in wahres tolles Plärren übergeht, gehalten zu haben. Man kann lange suchen, bis man in einer Singfuge einmal ein Piano antrifft.

Man wird versucht zu glauben, dass die älteren Fugenkomponisten den Kontrast von stark und schwach, die Modifikationen der Gefühle, den Wechsel und die Abstufungen der Leidenschaften in Chorfugen anzubringen für unwürdig und unerlaubt gehalten hätten.

Ich habe leider als ein Beispiel zu solcher textwidrigen Behandlung selbst unseres grossen Meisters Mozart Doppelfuge aus dem Requiem anführen müssen. Nicht besser ist die berühmte Doppelfuge in Graun's »Tod Jesu«, —



wo beide Themata in sehr kunstvollen Kombinationen durch die ganze Fuge — ununterbrochen fortschreien!

Man sehe den Anfang der Fuge in Händel's »Messias«, —



ebenso schreiend geht es fort bis zu Ende.

Dass man bei Fugen für blossen Chorgesang, *a cappella*, wie auch für Gesang mit Orchesterbegleitung den Singstimmen keinen zu grossen Umfang zumuthen dürfe, versteht sich von selbst. Der Umfang des Soprans von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{a}}$, des Alts von *g* bis $\bar{\bar{e}}$, des Tenors von *c* bis $\bar{a}$, des Basses von *G* bis $\bar{e}$ kann den bezüglichen Sängern im Allgemeinen wohl zugetraut werden, aber im Chorgesange thut man wohl, selten und nur mit Vorsicht, in Melismen z. B., von den äussersten Grenzen nach oben und unten Gebrauch zu machen. Denn die hohen Töne sind von jeder Singstimme doch nur mit mehr oder weniger Anstrengung hervorzubringen, namentlich wenn Silben dazu ausgesprochen werden sollen, und den tieferen Tönen geht in der Regel die Klangkraft verloren. Es müssen deshalb die Themata zu Singfugen nicht allein für die mittleren Lagen der Singstimmen gesetzt werden, sondern man hat sich im Verfolg der Fuge auch vor solchen Ausweichungen in Acht zu nehmen, welche zu hohe oder zu tiefe Transpositionen der Nachahmungen herbeiführen würden. Welche Sünden sich Beethoven und manche neueren Komponisten in diesen Beziehungen haben zu Schulden kommen lassen, ist bekannt.

Aeltere Komponisten, welche die Natur und Grenzen der Singstimmen genau kannten und es für verständig hielten, darauf Rücksicht zu nehmen, haben sich deshalb in Fällen, wo das Thema wohl für eine Stimmart leicht ausführbar, bei der Nachahmung durch eine andere Stimme aber schon mehr Anstrengung erforderte, gewisse Freiheiten genommen, um jenen Uebelständen auszuweichen. So lässt Händel in Beispiel 691 den Quartenschritt des Thema

bei *a.* hinauf, vom Tenor bei *b.* einen Quintenschritt hinab machen, wodurch die erste Nachahmung zwar rhythmisch gleich, aber tonisch anders gebogen erscheint.

Die zweite Nachahmung im Alt ist noch freier behandelt.



Hier geht nicht allein der Alt wieder herab, bei *c.*, sondern die Melodie wird auch am Schlusse dem Tenor übertragen, wie bei *d.* zu sehen. Zu der letzteren Freiheit wurde der Komponist durch den Umfang des Alts nicht genöthigt; ich kann daher keinen rechten Grund finden, warum diese Aenderung vorgenommen worden ist.

Manche Komponisten, deutsche namentlich, scheinen ferner nicht gewusst oder vergessen zu haben, dass der Sänger zeitweilig Athem schöpfen muss und dazu der Pausen bedarf. Es werden ihm nicht selten Phrasen von solcher Länge hingeschrieben, dass sie auch der Sänger, welchen die Natur mit der kräftigsten Lunge ausgestattet hat, nicht mit einem Athem auszuführen vermag.

Unverständig findet man in neuerer Zeit auch zuweilen bei Singfugen das Orchester dazu gesetzt. Allerdings ist die Instrumentation bei den älteren Komponisten meist sehr trocken behandelt. Gewöhnlich geht die erste Violine mit dem Diskant, die zweite mit dem Alt,

die Viola oder das Cello mit dem Tenor, der Kontrabass mit dem Singbass, und entsprechend diesen Singstimmen und Streichinstrumenten auch die Blasinstrumente. Von besonderem Klangreiz ist dabei wenig zu empfinden. Auf diesen nehmen die neueren Komponisten allerdings mehr Rücksicht, doch verfallen sie leicht in zwei gröbere Fehler. Einmal nämlich kontrapunktiren sie mit den Instrumenten in selbstständigen Figuren zu den Singstimmen und sodann überdecken sie letztere sehr häufig mit zu starken Klangmassen. Dadurch entsteht aber nicht selten ein Klangqualm und Figurenwirrwarr, unter welchem die eigentliche Fugenarbeit für das Ohr ganz verloren geht. Durchsichtigkeit der Polyphonie muss auch hier als Hauptprinzip festgehalten und befolgt werden, wenn die Fuge ein wirkliches und wirksames Tonstück sein soll. Und Alles, was für die Singfuge postulirt wird, muss auch beim Singkanon beobachtet werden, und gilt ferner auch für den fugirten Choral und für die Fuge zum Choral.

Anhang.

Ich habe in dem Buche nicht alle Erscheinungen besprechen können, welche die Praxis im Laufe der Zeiten auf den weitläufigen Gebieten der Fuge, des Kanons und der künstlichen Kontrapunkte hervorgebracht hat, weil ich viel Raum für die Erklärung und Aufhellung von Punkten in Anspruch nehmen musste, die in den vorhandenen Theorien bisher theils noch gar nicht, theils nur oberflächlich behandelt worden sind. Aber nichts ist, hoffe ich, übergangen worden, was dem Schüler von jetzt an in den kontrapunktischen Werken der Meister als unverständlich und unnachbildbar erscheinen könnte. Um indessen der immerhin wünschenswerthen Vollständigkeit so wenig als möglich zu vergeben, will ich nun von dem Uebergangenen noch kurz berühren, was der Rede werth ist.

Nach diesen Ergänzungen folgen schliesslich die polemischen, oder, wenn man will, reformatorischen Versuche, auf die ich hier und da in meiner Lehre hingewiesen habe, um meine Abweichungen von den vorhandenen Darstellungen der bezüglichen Disciplinen zu erklären und möglichst zu rechtfertigen.

I. Verschiedenheiten der Fuge in Hinsicht auf Stimmenzahl.

Die zweistimmige Fuge. Sie kommt selten vor; doch wäre sie für Instrumente, beim Violinduett z. B., gar wohl zu benutzen. Sie würde den Sinn der Schüler für den polyphonen Satz wecken, um so mehr, als kontrapunktische Kombinationen in der Zweistimmigkeit leicht zu erfassen sind. Auch könnte darin der ganze Reiz der modernen Musik entfaltet werden. Bei rein zweistimmigen Fugen für Instrumente kann die harmonische Leere leicht durch lebhaft figurirte, auf gebrochene Akkorde und Durchgänge gebaute Themata vermieden werden. Die *E*moll Fuge in Bach's »wohltemperirtem Klavier« Nr. 10 bietet ein gutes Muster dafür. Was die Disposition und Konstruktion derselben betrifft, so sieht der Schüler gleich, dass es eine Doppelfuge ist, deren zweites Thema der erste Gegensatz enthält. Die Stimmordnung der Themata ist natürlich die einfachste, da jedes Thema abwechselnd nur in der Ober- oder Unterstimme erscheinen kann. Eine grössere Mannichfaltigkeit wäre bei zweistimmigen Doppelfugen durch Themata zu erzielen, welche die

Umkehrungen nach mehreren Kontrapunkten zuliessen. Auch andere Künste, wie Vergrösserung, Verkleinerung, Gegenbewegung, könnten hier wie bei der zweistimmigen einfachen Fuge mit Vortheil verwendet werden. Hingegen sind die Engführungen schwerer anzubringen, da der Gebrauch von Pausen den einstimmigen Satz herbeiführt. Letztere müssen daher, wenn man den Eintritt einer Nachahmung überhaupt oder einer Engführung insbesondere vorbereiten will, sehr kurz sein, woraus folgt, dass nur die engsten Engführungen zu benutzen sind. Bei weiter auseinanderliegenden müsste die zweite Stimme als Gegenharmonie fortgeführt werden, bis etwa kurz vor dem Eintritt der nächsten Nachahmung. Doch ist das keine absolute Regel. Auch zweistimmige Gesangfugen wären mit Klavierbegleitung sehr angenehm zu bilden, in der Art, wie die älteren Komponisten zweistimmige freie Kanons mit Begleitung eines Basses von sehr schöner und gediegener Arbeit geliefert haben. Schade ist es, dass diese Formen, in welchen kunstvolle Kombinationen mit wahrem Gefühlsausdruck gar wohl zu vereinigen sind, aus der neueren Praxis ganz verschwunden sind. Es wäre Zeit, sie wieder einzuführen. Freilich aber gehören dazu andere Kenntnisse und Fertigkeiten, als viele der heutigen, in Liedern, Etüden, Polka's machenden Modekomponistchen besitzen.

Dass die zweistimmige Fuge auch ohne Hülfe lebhafter harmonischer Figurirung, in einfacher rein zweistimmiger Harmonie gebildet werden könne, haben namentlich die älteren Meister in trefflichen Arbeiten gezeigt. Ein Muster der Art ist folgende *Fuga doppia a 2 voci di Leonardo Leo.*



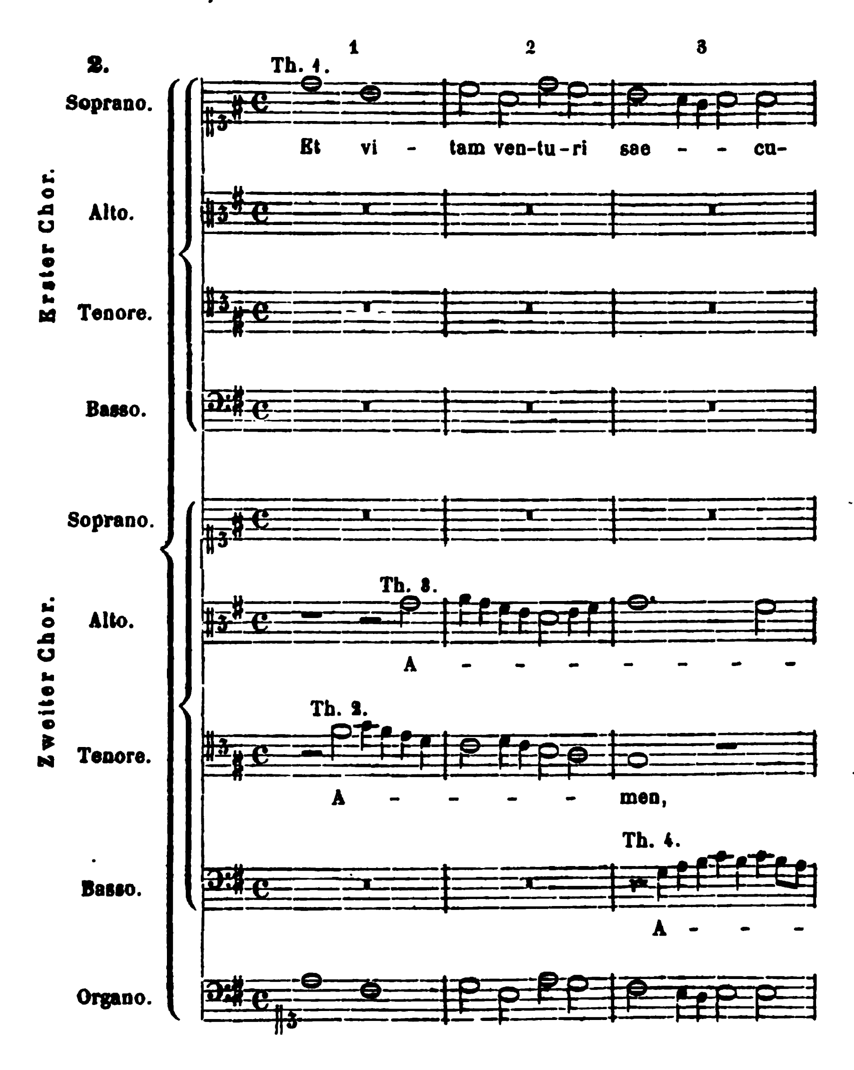

Th. 2.
Zw. 2.
Th. 1.
Th. 2.



Ich habe die weitere Angabe der Themata, Zwischenspiele und sonstigen noch vorkommenden Künste unterlassen, weil der Schüler

sie leicht erkennen muss, wenn er meiner Lehre mit Aufmerksamkeit gefolgt ist.

Die sechs-, sieben-, acht- und noch vielstimmigere Fuge. Drei-, vier- und fünfstimmige Beispiele sind früher gebracht und analysirt worden. Es folge eine achtstimmige Fuge von Cherubini; ich kann sie ihrer Länge wegen nur als Bruchstück vorführen; es wird aber genügen, um die Bemerkungen daran zu knüpfen, mit welchen ausgestattet der Kunstjünger jede mehr als fünfstimmige Fuge und überhaupt jeden mehr als fünfstimmigen Satz erkennen, beurtheilen und selbst schaffen kann.




4
5
6
7
Th. 5.
li, a - - - - men, a - - - - - - - - - - -
Th. 1. N. 1.
Et vi - tam ven-tu-ri sae - cu-
I. Tenor, I. Bass und II. Sopran pausiren.
Th. 6.
men, a - - -
a - - - - men, a - - - - - - - -
- men, a - - - - - men,
8
9
10
- men, a - - - - - - - -
li, a - - - - - - men, a - -
- - men, a - - - - - - - - - -
men, a - - - - - - - - - - - -
a - - - - men, a - -


11
12
13
14
men, a
men, a
Th. 1. N. 2.
Et vi - tam ven-tu-ri sae - cu-
A - - - - - - m en,
men,
men, a
men, a


15
16
17
- - - - - - men,
- men, a - - - - - - - -
li, a - - - - men, a - - - - - -
Th. 1. N. 8.
Et vi - tam ven - tu - ri
a - - - - men, a - - - - -
- men, a - - - - - - -
- - - - men.


18
19
20
a - - - - - men, a - -
men, a - - - - - - - -
men, a - - - - - - men, a - men,
sae - - cu - li, a - - - - - - - -
- - - - - - men.
men.
21
22
23
a - - - - men, a - -
men, a - - - men,


24
25
26
a
27
28
29
men, a
men.
men, a
men.
Th. 1. N. 4.
Et vi - tam ven-tu-ri sae - - - cu -

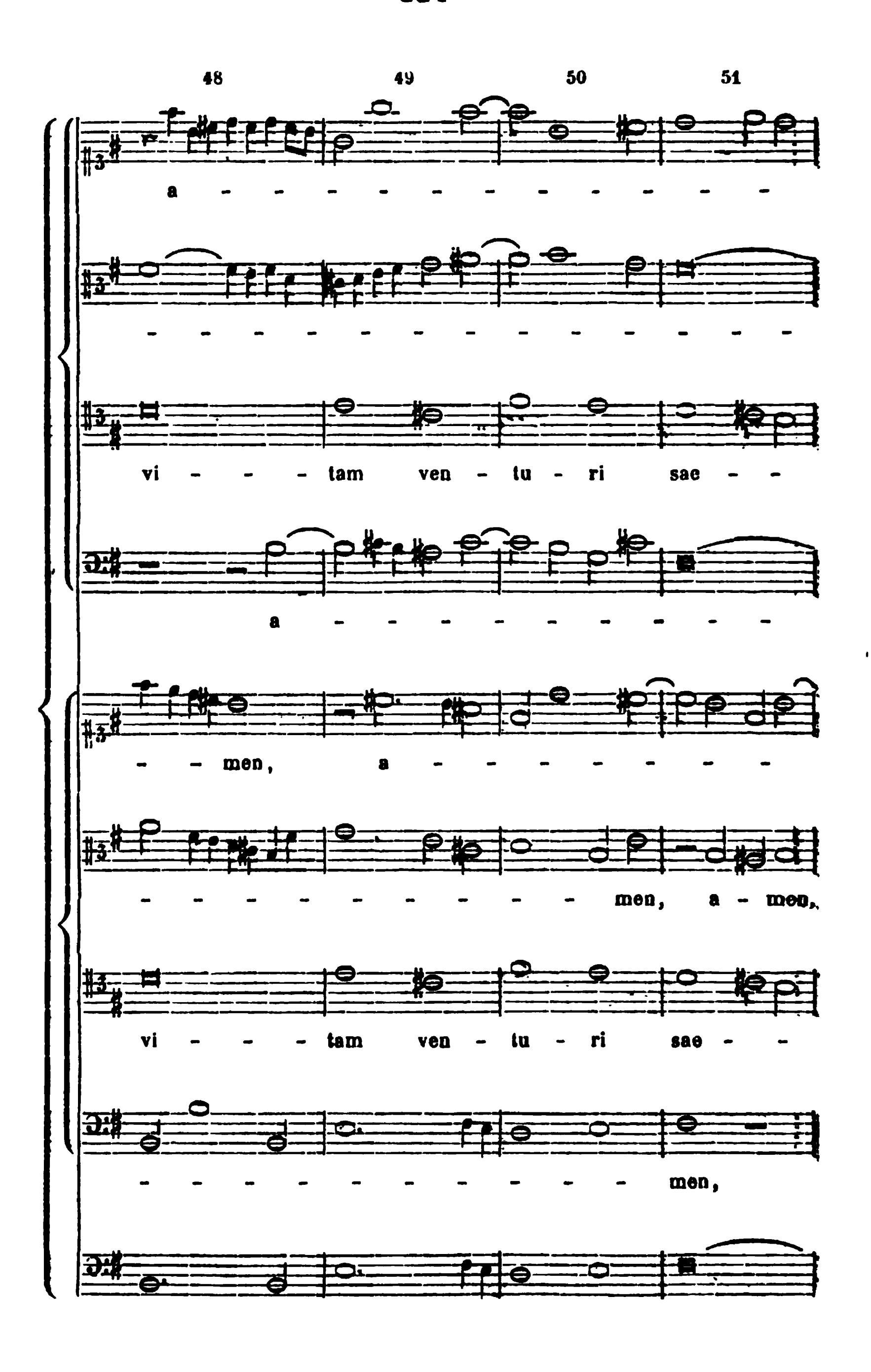

30
31
32
33
men, a - - - - men.
a - - - - - - - - - - - - men,
- - men, a-men, a - men, a - -
a - - - - - - - - - . - men,
Th. 1. N. 5.
Et vi - tam ven-tu-ri sae - - - cu - li, a -
Th. 1. N. 6.
Et vi -
li, a - - - - - - - - men, a -


34
35
36
37
Th. 1 in der Vergrösserung. N. 7.
Et vi - -
a-men, a - men, a - - -
- - - - - - - - - men, et
a - - - men,
Et vi - -
- - - - - - men, a - -
tam ven-tu-ri sae - cu - li, a - - - - - -
- - - - - - - men, a - - - - -


38
39
40
tam ven - tu - ri sae - - -
vi - tam ven - turi sae - - - - cu - - - li,
a - - - - - - - - - - - -
tam ven - tu - ri sae - - -
- - - - - - men, a - - - - - -
- - - - men, a - - -
men, a - - - - - - -


41
42
43
- - cu - li, a - - - - men,
- - - - - men, a - -
a - - - - men,
- - - - - men,
- - cu - - li,
- - - - - men, a - - - men,
- - - - - men,
- - - - - men, a - - -


44
45
46
47
a - - men,
- men, a - - - - - - - -
Th. 1 in der Vergrösserung. N. 8.
a - - - men, et
a - - men,
a - - men, a - men, a -
a - men, a - - - - - - -
a - - - - men, et
- men, a - - men, a - -


48
49
50
51
a - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - - -
vi - - - - tam ven - tu - ri sae - -
a - - - - - - - - - - -
- - men, a - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - men, a - men,
vi - - - - tam ven - tu - ri sae - -
- - - - - - - - - - - - - - - men,


52
53
54
men, a
men,
cu li,
men,
men, a men,
a men, a
cu li, a men,
Th. 1. N. 9.
et vi tam ven - tu - ri


55
56
57
58
men, a - - - - - - - - - - - -
a - -
a - - - men, a - men,
Th. 1. N. 11.
et vi - tam ven-tu - ri
Th. 1. N. 10.
et vi - tam ven-tu - ri sae - cu-li, a - -
men, a - men, a - - - -
a - - men,
sae-cu - li, a - - -


59
60
61
men, a - men, a - men, a - men,
men, a - men, a - men, a - men,
a - men, a - men, a - men,
sae - cu - li, a - men, a - men,
men, a
a


62
63
64
a - -
- - - - - - - - - - - men,
- - - - - - - - - - - men,
- - - - - - men, a - men, a - men,
- - - - - - men, a - men, a - men,
65
66
67
- - - - - - - - - - - men.
a - - - - - - - - - - - - -
a - -
a - - - - - - - - - - - -

68

men. u. s. w.

a - - - - - -

men.

men. u. s. w.

Erläuterungen.

1) Wir haben hier eine Fuge für zwei vierstimmige Chöre, also ein achtstimmiges Tonstück vor uns. Das Organo ist keine selbstständige, sondern nur eine Hülfsstimme, zur Unterstützung der Intonation der Sänger beigegeben.

2) In dieser Fuge sind sechs Themata verarbeitet, deren erster Eintritt von Takt 1 bis 7 numerirt worden; es ist also eine Sextipelfuge.

3) Die Disposition der Nachahmungen ist sehr leicht zu erkennen, wenn man sein Auge zunächst immer auf den Eintritt des ersten Thema richtet; dieses habe ich deshalb durch das Bruchstück, so weit es reicht, angegeben. Darüber und darunter sind die anderen Themata zu suchen und leicht zu finden, was ich dem Schüler überlasse. Es kommt in der Konstruktion nichts für ihn Unerklärliches vor. Unsere Betrachtung hat es daher nur mit dem achtstimmigen Satze zu thun.

4) Was nun diesen betrifft, so lehrt schon ein oberflächlicher Blick auf die vorstehende Fuge, welche Bewandtniss es mit dem achtstimmigen Satz hat: dass es in Wahrheit nicht viel mehr als eine Spiegelfechterei ist; denn acht Stimmen sind zwar vor der

Akkolade angegeben, aber wo ist der achtstimmige polyphone Satz? Der erste Takt beginnt einstimmig, wird dann zwei-, am Ende dreistimmig; der zweite Takt fährt dreistimmig fort; der dritte Takt beschäftigt vier Stimmen, aber schon fängt der Tenor des zweiten Chors in der zweiten Hälfte dieses Taktes an zu pausiren. Man untersuche weiter in den folgenden Takten die singenden und pausirenden Stimmen, so wird sich zwar öfter fünfstimmiger, seltener schon sechsstimmiger und noch seltener siebenstimmiger Satz zeigen, der aber immer mehr oder weniger durch Pausen verdünnt ist. Den ersten achtstimmigen Zusammenklang aller Stimmen treffen wir vom 36sten bis mit 41sten Takte, den zweiten vom 47sten bis mit 53sten Takte an. Aber sind das in Wahrheit achtstimmige Sätze? Keinesweges; denn im ersten tragen der Sopran des ersten wie des zweiten Chors dieselbe Melodie, das erste Thema in der Vergrösserung, im Einklange vor, und im zweiten thun dasselbe beide Tenore. Nun, so ist es doch wenigstens vollständiger siebenstimmiger polyphoner Satz? O ja; wenigstens im 39sten, 40sten und 41sten Takte sind alle Stimmen, mit Ausnahme einer Viertelpause im Tenor des zweiten Chors, thätig. Nun vergleiche man aber alle Stimmen mit einander, den Tenor des ersten Chors im 40sten Takte mit dem darunter stehenden Basse; denselben Tenor in demselben Takte mit dem Alt im zweiten Chor, und sehe, wie diese drei Stimmen schon in einander fliessen. Man vergleiche ferner im 50sten Takte den Sopran des ersten Chors mit dem Sopran des zweiten Chors, oder in denselben beiden Stimmen gar den 52sten Takt!



Ein ziemlich voller achtstimmiger Satz erscheint wieder von Takt 59 an. Was ist aber Polyphones daran im ersten Chor? Das ist nichts als ein in die Nachahmungen des zweiten Chors hineingeworfenes Akkompagnement von rein homophonen Akkordgriffen.

In melodischer Hinsicht kommen nun auch Biegungen vor wie folgende im Sopran des ersten Chors; —

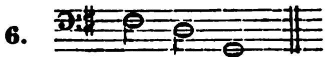


natürlich, denn der Sopran des zweiten Chors lief am Ende des Taktes auch in's *cis* und beide sollten doch nicht im Einklang weiterschreiten, also musste einer von beiden den natürlichen Schritt des unterhalben Tons aufgeben und sich zu einem unnatürlichen bequemen.

Aehnlich sehen wir im 26sten Takte Sopran und Tenor geführt.

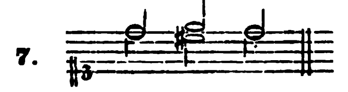


Die Lehre des reinen Satzes verbietet für den Gesang namentlich ausser den übermässigen Intervallen melodisch auch den Durchschritt einer grossen Septime. Nicht allein übermässige Sekundenschritte, sondern auch den grossen Septimenschritt, wegen seines unmelodischen und schwer zu treffenden Wesens mit Recht verboten, bringt Cherubini hier vor, letzteren im Basse des ersten Chors Takt 33:



Kurz, da die Dreiklänge nur 3, die Septimenakkorde nur 4, und nur der Nonenakkord, der überhaupt sehr selten und noch seltener vollstimmig gebraucht wird, 5 verschiedene Intervalle haben, so müssen schon im fünfstimmigen Satze mehrere Intervalle im Einklang oder in der Oktave verdoppelt werden. Und je mehr Stimmen zusammenkommen, desto mehr und öfter müssen nothwendig gleiche Intervalle zusammentreffen.

Da hilft sich nun die Lehre durch Gestattung grosser Freiheiten. So bemerkt Marpurg dazu: »Wenn dieses oder jenes Intervall in einer sehr vielstimmigen Komposition auch sechsmal verdoppelt wäre, so nimmt ja hernach jede Stimme bei der Fortbewegung dieses Intervalls einen andern Gang, und daher entsteht die Verschiedenheit oder das Obligate der Stimmen«: Ja, für das Auge, aber auch für's Ohr? — Alle Intervalle können mehrfach verdoppelt werden, auch die scharfen Terzen als Leittöne; verdeckte Oktaven und Quinten sind zulässig; die Stimmen müssen sich nothwendigerweise bei vielstimmigem Satze, namentlich für Gesang, wegen des beschränkten Umfanges der Stimmen neben und in einander (wie ängstlich und ungeschickt oft!) herumdrücken, darum, kurz und gut: wenn nur unter drei Noten jede Stimme einen andern Schritt macht, so können zwei im Einklange zusammentreffen, wie z. B.



was einmal freilich nichts bedeuten wollte, aber im sechs-, sieben- und achtstimmigen Satze fast immerwährend unter den verschiedenen Stimmen nöthig wird.

Nun denke man sich aber, oder betrachte sogenannte zwölf- oder gar sechzehnstimmige Messen, Fugen, Kanons u. s. w., denn auch dergleichen Spiegelfechtereien haben gelehrt thuende Kontrapunktiker wirklich gemacht oder doch zu machen geglaubt, so ist zu begreifen, welche Art von Musik zum Vorschein kommen musste!

5) Ist nun nicht allein die polyphone, sondern selbst homophone zwei-, drei-, vierchörige, acht-, zwölf-, sechzehnstimmige Setzweise insofern meistentheils eine Spiegelfechterei, als sie im Ganzen alle Stimmen äusserst selten in solcher Menge gleichzeitig bringt, so ist da, wo sie diese Stimmen alle wirklich und als Polyphonie zusammenzwängt, eine reine Barbarei, denn was kann unter solchen Umständen für das Ohr herauskommen? Nichts als ein unverständliches, geschmackloses Durcheinandergewirr von Klängen, nimmermehr eine klar melodische Musik. Die neueren Komponisten haben dies auch wohl erkannt und in der Regel ihre polyphonen Arbeiten auf den vier-, höchstens fünfstimmigen Satz beschränkt. Und das ist gerade genug, für Viele schon zu viel, wie wir an den vielen vier- und fünfstimmigen Fugen erfahren können, bei denen ihre Verfertiger wohl an die kontrapunktischen Künste, aber nicht auf diejenige Anwendung derselben Rücksicht genommen haben, welche solche Kompositionsarten innerhalb der ästhetischen Gesetze der Tonkunst festhalten müssen.

6) Es leuchtet endlich wohl unschwer Jedem ein, dass, je weiter diese polyphone Vielstimmigkeit getrieben wird, desto mehr harmonische und melodische Freiheiten man sich erlauben, desto leichter deshalb auch diese Setzweise werden muss. Nur der Unerfahrene kann durch solche doppel-, drei-, vierchörige, acht-, zwölf-, sechzehnstimmige Kompositionen getäuscht werden, und darin eine tiefere Kombinationskunst erblicken, als sie die ächte vierstimmige Polyphonie in der Fuge und dem Kanon zu liefern vermag. Es läuft bei allen jenen Arten und Uebertreibungen, wenn sie geniessbar für das Gehör erscheinen, bei Lichte besehen, im Ganzen meistentheils nur auf die geschickte vier- und fünfstimmige Polyphonie hinaus.

Das bisher über die Fuge in Hinsicht der Vielstimmigkeit Gesagte gilt auch für den Kanon, weshalb wir von diesen Künsteleien hier Abschied nehmen können.

II. Verschiedenheiten der Fuge hinsichtlich der ersten Nachahmung.

Nach Tonordnung. Die gebräuchlichste Fugenart in dieser Beziehung ist diejenige, in welcher das Thema von der ersten Nach-

ahmung in der Oberquinte oder Unterquarte, oder auch, obgleich seltener, in der Oktave aufgeführt wird. Danach heisst sie: Quinten–, Quarten–, Oktavenfuge. Dies will indessen nicht sagen, dass genannte Tonordnung durch die ganze Fuge festzuhalten sei, wohl aber vorherrschend. Im Verfolg des Tonstückes kommen auch Nachahmungen in anderen Intervallen vor, in der Terz, Sexte u. s. w.

Selten findet man eine Fuge, die in vorherrschender Weise eine andere Tonordnung der Nachahmungen enthielte, doch giebt es dergleichen.

Nach Bewegung. Erscheint die erste Nachahmung in der Gegenbewegung, und wechselt diese mit der geraden Bewegung durch die ganze Fuge vorherrschend ab, so heisst sie Gegenfuge.

Nach Notengeltung. Abwechselnd werden die Nachahmungen vorherrschend in der Vergrösserung, in anderen vorherrschend in der Verkleinerung gebracht; überhaupt sind solche festgehaltene Weisen so viele möglich, als es in dieser Beziehung Arten von Nachahmungen giebt.

Nach Themazahl. Hierüber ist das Nöthige bereits gesagt worden.

Nach Länge des Thema. Sehr kurze Themata, wie z. B. das in *Cis* moll von Bach, nannten die Alten ein *attacco*, ein sehr langes, gewöhnlich aus mehreren Abschnitten oder Sätzen bestehendes: ein *andamento*; Morigi giebt in seiner Abhandlung »über den Kontrapunkt« von letzterer Art das folgende Beispiel.



Nach Kürze und Länge des Fugensatzes überhaupt. Man hat kleinere Stücke, wo nur eine kurze Nachahmungsreihe vorkommt. Erscheint eine solche als kleines Tonstück für sich, so heisst sie Fughette. Tritt sie als Einschaltung in einer grösseren Komposition auf, so nennt man sie Fugato. Hierher ist auch die Motette zu rechnen, welche meist abwechselnd aus einfachen, homophonen Sätzen und Fugato's besteht. Ein herrliches Muster der Art bietet u. a. das »*Misericordias Domini*« von Mozart.

Nach strengerer oder freierer Behandlung. Werden in einer Fuge alle Gedanken nur aus dem Thema und höchstens etwa noch aus dem ersten Gegensatz entwickelt, so heisst sie eine strenge

Fuge, *Fuga obligata*. Kommen in einer Fuge viele kontrapunktische Künste vereinigt vor, so nennt man sie wohl auch besonders »Kunstfuge — Meisterfuge«, *ricercata* oder *ricercare*. Die freie Fuge ist eben frei, und kann mit ihrer Form Alles vorgenommen werden, was der Genius dem Komponisten von Geschmack eingiebt. Die Ouvertüre zur Zauberflöte, das Finale der *C* dur Symphonie von Mozart sind unübertreffliche Muster der Art.

Nach dem Stoff. Wie aus dem Choral und zu einem Choral Kanons gebildet werden können, so auch Fugen. Der Jünger muss die Muster ansehen, über die Verfertigung ist nichts Neues zu sagen.

In S. Bach's »Kunst der Fuge« sind viele der hier angegebenen Fugenarten zu finden; desgleichen mehrere und seltenere Formen in Reicha's »30 Fugen«, Wien, bei Tobias Haslinger.

Schliesslich sei noch des *Basso continuo* (fortwährender Bass) und des *Basso ostinato* (eigentlich: hartnäckiger Bass) gedacht. Unter ersterem versteht man eine Bassstimme, die zu Nachahmungen, Fugen u. s. w. eine selbstständige fortgehende Begleitung abgiebt; unter letzterem eine Grundstimme, die ein Thema immer wiederholt, während darüber freie Sätze in allen möglichen Formen spielen. Bach und Händel haben zu beiden Arten treffliche Muster geliefert.

III. Metrum.

Wir haben den Begriff des Metrum in die Wiederkehr bestimmter, rhythmisch gleicher Notengeltungen gesetzt, und fanden, dass, je strenger es in der Fuge durchgeführt, desto sicherer der Fluss derselben gewonnen wurde. Am allerstrengsten, d. h. vom ersten bis zum letzten Takte ununterbrochen festgehalten, sahen wir es in mehreren Bach'schen Fugen behandelt; ferner ist es in solcher Weise fast in allen Präludien des »wohltemperirten Klaviers« zu bemerken. Alsdann fanden wir freiere Behandlungsweisen desselben; namentlich trat es noch unentschieden am Anfang der Fuge auf, ohne dass die Empfindung des Flusses dadurch gestört wurde.

Der Grund davon liegt in Fällen der letzteren Art darin, dass beim Anfang eines Tonstückes das Gefühl noch nicht in eine streng bestimmte metrische Bewegung versetzt, noch nicht an eine solche gewöhnt ist. Ist das Letztere aber einmal geschehen, dann empfinden wir eine auffallende Abweichung von der gewohnten Rhythmik meistentheils als eine mehr oder weniger unangenehme Störung des Flusses.

Es giebt auch Fugen, obwohl selten, in welchen das Metrum zwei- und mehrmals in mehr oder weniger auffallender Weise wechselt. Namentlich geht es zuweilen aus einer langsameren Notengeltung

in eine geschwindere über. Seltener ist das Gegentheil zu bemerken, doch kann auch das vorkommen. Ueber solch' auffallenden Wechsel, wenn er als einzelne Abweichung, in einem oder wenigen Takten eintritt, ist das rechtfertigende Moment desselben vorn bereits angegeben worden. Ist ein solcher Grund nicht vorhanden und zu empfinden, so wirkt er in der Regel störend. und ist deshalb zu vermeiden. Hingegen, wenn das veränderte Metrum dann ebenso, wie das vorangegangene, wieder festgehalten wird, so lässt sich alsdann das Gefühl eine solche Aenderung ganz wohl gefallen; es gewöhnt sich schnell an die neue Bewegung.

Obwohl, wie gesagt, bis jetzt Fugen mit wechselnden Metren unter die Seltenheiten gehören, so möchte ich daraus doch nicht den Schluss ziehen, dass es aus einem wesentlich ästhetischen Grunde geschehen sei. In kurzen Fugen ist die Festhaltung eines Metrums ganz am Platze, denn da ist eine möglicherweise eintretende Monotonie des Rhythmus nicht zu befürchten, wohl aber würde ein Wechsel desselben die Einheit des Flusses beeinträchtigen. In lang ausgesponnenen Tonstücken der Art aber kann ein verändertes Metrum schon in technischer Hinsicht von angenehmer Wirkung sein. Besonders in der Singfuge möchte in dieser Beziehung, wenn die Komponisten dem Wortinhalte in ästhetischer Hinsicht mehr Rechnung tragen wollten, manche sehr wirksame Neuerung eingeführt werden können. Texte, die nur eine Gefühlsmodifikation enthalten und in Folge davon nur eine analoge rhythmische Bewegung verstatten, werden selten vorkommen. Vielmehr spricht sich ein und dasselbe Gefühl nicht allein in verschiedenen Personen nach ihren Charakterunterschieden sehr verschieden aus, sondern auch in derselben Person treten dabei oft sehr bedeutende Abstufungen ein, was als allgemein bekannt keiner besondern Auseinandersetzung bedarf. Jede Oper liefert zahlreiche Beispiele dafür. In der Fuge scheint man ein Tempo, ein Metrum, einen Stärke- oder Schwächegrad u.s.w., überhaupt nur eine Seite eines Gefühls als nothwendige Bedingung dieser Musikgattung betrachtet zu haben. Nun denke man sich aber, in wie vielen Ausdrucksabstufungen z. B. die Worte: »Herr, wir danken dir!« nicht allein von einer Personenmasse im Ganzen, sondern auch von verschiedenen Gruppen derselben, Greisen, Männern, Jünglingen, Matronen, Frauen, Mädchen, empfunden werden können, bald z. B. in feurigem Schwunge, bald in tief innigem Ausdruck u. s. w.

Welche Veränderungen des Tempo, oder wenigstens des Metrum nach langsameren und geschwinderen Notengeltungen, und welche technisch interessanten und zugleich der höheren ästhetischen Idee dienenden kontrapunktischen Kombinationen sich daraus gewinnen lassen müssten, liegt auf der Hand. Da wären nicht allein alle

Nachahmungsweisen mit demselben Thema in der Vergrösserung, Verkleinerung u. s. w. zu mannichfaltigerem Ausdruck desselben Gefühls zu benutzen, sondern auch für verschiedene Gefühle verschiedener Personengruppen solche thematische Umwandlungen abwechselnd mit der grössten Wirkung anzubringen, und dadurch ganz neue Fugengattungen zu erschaffen. Man denke sich den obigen Satz: »Herr, wir danken dir!« einmal von zarten Frauen, das anderemal von feurigen Kriegern ausgesprochen. Man denke sich diesen Satz von der ganzen Masse einmal mit der triumphirenden Vorstellung des Sieges über eine grosse Gefahr, das anderemal mit der Empfindung der gewonnenen Ruhe und Sicherheit, ein drittesmal mit der Rührung über die Güte des Allmächtigen, der den Sieg geschenkt, verbunden.

Von diesem Gesichtspunkte aus scheint mir die Fuge noch einer Menge neuer und wirklich ästhetischer Formen fähig zu sein, die künftige Genie's aufsuchen und in unsere Kunst einführen mögen.

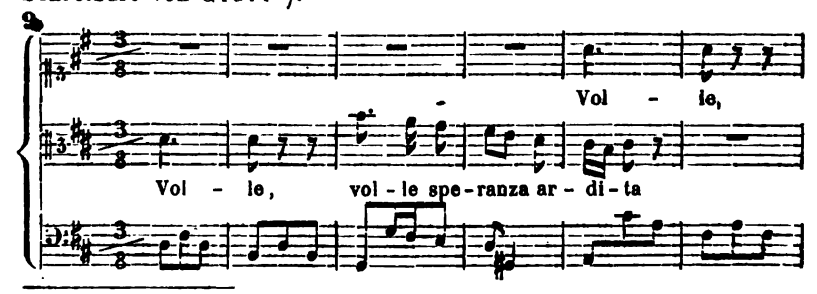
Ich bin nicht der Erste, dem dieser Gedanke in den Sinn gekommen. Schon vor längerer Zeit las ich irgendwo: »Ueberhaupt modifiziren wir die Fugenform zu wenig, sondern zwängen uns in die hergebrachte hinein; dadurch wird dann der Inhalt erstickt und die Form bleibt in ihrer Verknöcherung allein übrig.«

IV. Anwendung der kontrapunktischen Künste in den modernen Musikformen.

Haydn, Mozart, Beethoven u. A. m. haben bekanntlich mancherlei Künste der Art auf das Interessanteste in freieren Formen angebracht. Aber zumeist nur in der Instrumentalmusik; der Oper und den Gesangformen überhaupt ist noch wenig davon zu Gute gekommen. In diesen aber gerade ist noch sehr viel zu thun!

Die alten Komponisten sind uns mit guten Beispielen vorangegangen, die wir zunächst berücksichtigen sollten.

Hier als Beleg dazu der Anfang eines Duetts in kanonischer Schreibart von Clari*).



*) Gian Carlo Mario Clari blühte als Komponist zu Anfange des vorigen Jahrhunderts und war Kapellmeister an der Hauptkirche zu Pistoja.



Das Duett besteht aus drei ziemlich langen Sätzen, wovon der erste im $^3/_8$, der zweite im $^4/_4$, der letzte im $^3/_4$ Takt gesetzt ist. Die Nachahmung ist nicht streng kanonisch gehalten. Ausser dass die beiden Singstimmen nur von einer Bassstimme begleitet werden, tragen zur durchgängigen Klarheit des Ganzen auch die Pausen bei, welche fast überall die einzelnen Sätze von einander trennen, so dass Anfang und Ende eines jeden meistentheils allein auftreten und dadurch Modell und Nachahmung stets deutlich zu erfassen sind, z. B.



Man sieht auch hier, dass durch das einstimmige Ausgehen der Nachahmung keine Komik entsteht, wie die Theorie des Kanons sie finden will.

Gehe ich nun zu den versprochenen Andeutungen über, so ist daran zu erinnern, dass viele der komplizirteren kontrapunktischen Künste von den neueren Theoretikern darum ganz übergangen oder doch verworfen werden, weil solche Kombinationen einmal wegen ihrer vielen Beschränkungen nur höchst gezwungene und geschmacklose Gestaltungen hervorbringen könnten, sodann, weil sie von dem Hörer schwer oder gar nicht zu erkennen seien.

Ich meine aber, diese Vorwürfe fallen mehr den vielen Beispielen trockener, phantasiearmer Theoretiker zur Last, als dem Wesen jener Bildungen selbst.

Ich meine, die allermeisten der in diesem Buche gelehrten kontrapunktischen Künste lassen sich unter gewissen Umständen aus dem trockenen, sterilen Felde der Technik in das Gebiet der ästhetischen Gebilde herüberführen, wie es ja zuweilen von den grossen Meistern schon geschehen ist.

Betrachten wir zunächst den Grund, welcher gegen mehrere solcher Künste aus der Schwierigkeit oder gänzlichen Unmöglichkeit des Verständnisses derselben hergenommen worden ist, so sollten wir doch erst untersuchen, ob sie nicht so anzulegen, zu stellen und fortzuführen wären, dass sie dadurch erkennbarer würden.

Wie das Verständniss der verschiedenen Nachahmungen, der zwei-, drei-, vierstimmigen u. s. w., der Nachahmungen in der Vergrösserung und Verkleinerung zu erleichtern sei, ist an den betreffenden Orten angedeutet worden. Durchsichtigkeit des Styls, Sparsamkeit, ja gänzliche Enthaltsamkeit von Nebenstimmen überall, wo die Nachahmungen auftreten können, ohne das Gefühl harmonischer Leere zu erwecken, waren als Hauptmittel dazu erkannt. Wo die Fuge, der Kanon u. s. w. mit Orchesterbegleitung oder für Instrumentalmusik allein geschrieben ist, kommt als vorzüglichstes Nebenmittel noch dazu die Kontrastirung der Nachahmungen durch verschiedene Instrumentation.

Bei schwerer erkennbaren Nachahmungsweisen, in der Vergrösserung oder Verkleinerung und Gegenbewegung z. B. zugleich, muss nun neben den obigen Mitteln auch die Stellung des Modells und der Nachahmungen in Betracht gezogen werden. Z. B. wird es da wohlgethan sein, solche Art von Nachahmungen nicht im Anfange gleich zu bringen, wo das Modell sich noch nicht in's Gedächtniss eingenistet hat, sondern erst, nachdem das Thema mehrmals auf die einfachsten und gewohntesten Weisen nachgeahmt worden, mit denselben Notengattungen nämlich und in der geraden Bewegung. Wobei dann noch das Mittel der Spannung anzuwenden erspriesslich wäre, wie wir ein Beispiel auf Seite 65 (Nr. 78) vorgestellt haben.

Am allerschwersten sind Nachahmungen in der rückgängigen Bewegung zu erkennen, ja, wenn das Modell lang ist, gar nicht, weshalb sie denn auch von den Theoretikern als ästhetisch ganz unbrauchbar verworfen werden. Allein selbst diese Art scheint mir nicht absolut unerkennbar für den Hörer zu sein. Es kommt nur darauf an, sie dem Gehör recht nahe zu legen, — wenn der Ausdruck nicht zu gemein wäre, würde ich sagen: den Hörer mit der Nase darauf zu stossen.

Die folgende rückgängige Nachahmung wird gewiss nicht leicht verkannt werden können.



Diese Erkennbarkeit beruht einestheils auf der Kürze des Modells, anderntheils auf der öfteren unmittelbaren Wiederholung der Nachahmungen abwechselnd in der natürlichen und in der rückgängigen Bewegung. Hier erscheint aber freilich keine Begleitung dazu, und wird des Ohres Aufmerksamkeit ausschliesslich nur auf die eine Melodie gerichtet.

Wie vielfältige Behandlungsweisen dieser Zeichnung wären aber nun beizubringen, zwei-, drei-, vierstimmige u. s. w., welche diese Nachahmungsart nicht nur nicht undeutlicher, sondern im Gegentheil noch deutlicher machen würden! Z. B.



Durch die einstimmige und mit Pausen unterbrochene Aufführung des Modells und der Nachahmung in den vier ersten Takten wird dem Ohr die Nachahmungsweise so deutlich vorgeprägt, dass eine Verkennung derselben wohl kaum möglich ist; dann aber kann auch die Nachahmungsgestalt in den vier letzten Takten nicht unerkannt bleiben, und einmal so weit die Gestaltung erfasst, wäre sie in den mannichfaltigsten Weisen wer weiss wie lange fortzuspinnen.

Man könnte sagen: durch die Rhythmik des Modells, welche hier vor- wie rückwärts dieselbe bleibt, sei die Erkennbarkeit ausnahmsweise entstanden. Nun, die Gestaltung erscheint ja auch nur

selten, und wenn sie ein ästhetisches Wesen ist, kümmert sich Niemand um ihre Entstehungsweise.

Das obige Modell wäre übrigens von seiner rhythmischen Gleichheit zu befreien, ohne die Erkennbarkeit zu verlieren, —



wenn nur die sonstigen Mittel der Erkennbarmachung nicht vernachlässigt werden.

Auf ein unerschöpfliches Mittel, kontrapunktischen Künsten ästhetischen Werth zu verleihen, indem man sie zu Dienerinnen des Ausdrucks erhebt, scheint man noch gar nicht gekommen zu sein, obgleich es sehr nahe liegt.

Ich meine die rhythmische Variirung des Modells mit Absicht auf einen bestimmten Ausdruck. Hier ein paar Versuche.

A.

14.

Moderato.

Still und

pp Still und lei - se tre - tet auf, da - mit

Violine I.

Violine II.

Streichquartett.

Viola. pizz. *p*

Bass. pizz. *p*


Still und lei - se tre-tet
lei - se tre - tet auf, da - mit uns Nie -
uns Nie - mand hört, da - mit uns Niemand,
arco.
p
pizz.
p
u. s. w
auf, da - mit uns Nie - - mand hört, da -
- mand hört, da - mit uns Niemand, Nie - mand hört,.still und
Nie - mand hört, still und lei - se tre - tet auf, da - mit

B.


Allegro.
15.
Mache dich nicht
Troll dich fort o-der füh-le mei-nen Zorn,
Haltet Ru - he doch und
lächerlich mit dei-nes Zor-nes Drohn, ach mache dich nicht lächerlich mit
füh - le meinen Zorn, fühle mei - nen
zankt euch nicht,
zankt
dei-nes Zor-nes Drohn, mit dei-nes Zor-nes Drohn, mach' dich nicht
Zorn, troll dich fort o-der füh - le
euch nicht, haltet Ru - he doch und zankt euch nicht, haltet
u. s. w.
lä-cherlich u. s. w.
mei - nen Zorn u. s. w.

Der Zirkelkanon durch die Töne gehört an sich unter die abgeschmacktesten Erfindungen, auf welche die alten Kontrapunktisten gerathen konnten. Denn sobald die erste modulatorische Progression des Modells festgestellt ist, beruht der ganze Verlauf des Tonstückes auf einer Transponirung desselben Satzes, wobei alle Tonarten auf ganz mechanische Weise auf einander folgen.

Dennoch ist unter Umständen auch der Zirkelkanon ästhetisch zu behandeln; in der Oper z. B. sind Situationen denkbar, für welche gerade jene Form die treffendste Ausdrucksweise bietet.

Was kann uns z. B. zwingen, den ganzen Kreis der Tonarten bis zu der Wiederkehr der ersten zu durchlaufen, wodurch die mechanische Sequenzenmodulation sich unausstehlich machen muss?

Warum sollen wir uns zweitens bei dieser Art von Kanon in allen nachahmenden Stimmen streng an die Notengeltungen des Modells binden, da die Theorie doch Kanons in der Vergrösserung, Verkleinerung u. s. w. erlaubt? Die Variirung des Modells in anderen Stimmen muss zulässig sein, wenn sie die Erkennbarkeit der Nachahmung nicht verwischt.

Denken wir noch an die mannichfaltigen Mittel, welche die Instrumentation zur Verdeutlichung des Ausdruckes bietet, so ist leicht einzusehen, dass manchen kontrapunktischen Künsten, die bisher als blosse Rechnereien und geschmacklose Spielereien verworfen wurden, ästhetischer Werth eingeprägt werden kann, wie ich an den obigen Darstellungen des Rameau'schen Zirkelkanons zu zeigen versucht habe.

Bei *A.* ist angenommen worden, dass drei Personen Jemanden im Schlaf überfallen wollen; sie schreiten leise durch die Nacht dahin und flüstern einander warnend die unter den Noten stehenden Worte zu. Die Unter- und Mittelstimme haben Muth, die Oberstimme ist ängstlicher Natur; die Begleitung ist danach eingerichtet.

Hier sind die Nachahmungen in den Singstimmen rhythmisch und tonisch unverändert geblieben; aber die erste Violine rhythmisirt anders, als Dolmetscherin der ängstlichen Stimmung des Soprans.

Bei *B.* zürnt der Bass; der Tenor spottet darüber und der Sopran ermahnt zum Frieden. Die Tonik bleibt dieselbe, ist aber nach Bedürfniss des Ausdruckes rhythmisch variirt. Wird man deshalb den Kanon verkennen?

In beiden Darstellungen ist die Wiederholung der Sätze und bezüglich Steigerung der Tonarten in der Natur des Affektes und der Situation wohl gerechtfertigt.

Dass ein solcher Kanon nicht bis zur Wiederkehr der Anfangstonart fortgesetzt wird, kann ebenfalls einen guten ästhetischen Grund in der Situation haben, z. B. im ersten Fall bei *A.* durch die

Ankunft an dem Orte der That, im andern Fall bei *B.* durch die Steigerung des Zorns u. s. w.

Man sieht, zu wie vielerlei verschiedenen Ausdrucksweisen eine und dieselbe kanonische Grundgestaltung zu benutzen ist, wenn man nur die eine Maxime: rhythmische Variirung dabei in Thätigkeit setzt. Zu welchen mannichfaltigen neuen Formen und ästhetischen Darstellungsmitteln solche freiere Behandlung künstlicher und künstlichster kontrapunktischer Kombinationen führen kann, besonders wenn dazu noch die unerschöpflich reichen Mittel der instrumentalen Färbungen geschickt, d. h. den Ausdruck verstärkend benutzt werden, mag der Kunstjünger selbst weiter bedenken.

V. Gefährte, Antwort, *Comes.*

Mit diesen Ausdrücken wird in allen bisherigen Fugenlehren Das bezeichnet, was ich einfach »erste Nachahmung« nenne.

Die Ignorirung jenes Titels, obgleich er Jahrhunderte hindurch in unbestrittener Autorität geherrscht hat, ist leicht zu rechtfertigen.

Zuerst durch die Widersprüche und Verlegenheiten, in welche die Theoretiker selbst darüber gerathen.

Nur einige Belege dazu.

Marpurg sagt und Sechter wiederholt: »Der Gefährte ist, wie bekannt, nichts anderes, als eine ähnliche Wiederholung des Führers (des Thema) in einer versetzten Tonleiter«.

Marx lehrt: »Nur die Antwort auf der Dominante heisst Gefährte, und das Thema nur dann und insofern Führer, als es vom Gefährten, das heisst: auf der Dominante beantwortet wird«.

André schreibt: »Die Fuge ist ein solcher kontrapunktischer Tonsatz, dessen Thema von einer Stimme in die andere übergeht, und welches Thema bei seinem ersten Eintritt Führer, bei seiner Wiederholung in der ersten Folgestimme aber der Gefährte heisst«.

»Das in der ersten Folgestimme wiederholt werdende Thema einer Fuge wird also stets als der Gefährte betrachtet und benannt«.

In Fällen also, wie der Anfang der Fuge von Boivin, —

16.



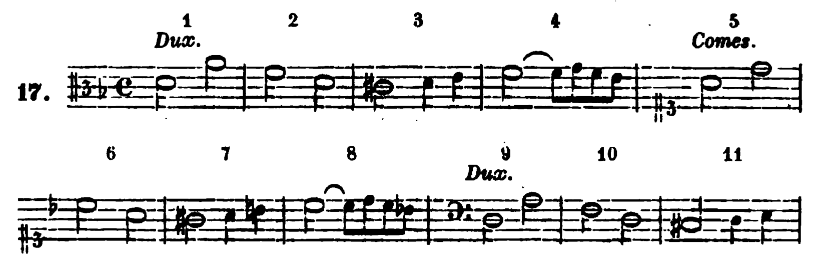


wo die erste Wiederholung in der Oktave eintritt, erklären Marpurg und Marx diese Wiederholung nicht für den Gefährten, sondern für einen nochmals eintretenden Führer; André aber sagt: die erste Wiederholung sei unter allen Umständen der Gefährte.

Nun kommen aber im Verfolg fast einer jeden Fuge auch Nachahmungen vor, welche die Theoretiker weder als Führer noch als Gefährten bezeichnen. So sagt einer der neuesten Fugenlehrer, E. F. Richter, von der Nachahmung im Tenor, 21ster Takt der Bach'schen *C*dur Fuge, welche ich im 5. Kapitel, S. 134 ff., analysirt habe (vergl. Nachahmung XXII in Beispiel 197): »Diese Gestalt zeigt sich weder als Führer noch als Gefährte, sondern einzig und allein als Nachahmung des Soprans von *h* an beginnend«.

Aehnlich sprechen alle Fugenlehrer bald von »Nachahmung des Thema«, bald von »Wiederholung des Thema«, und dann kommt einmal wieder »der Gefährte«!

André ist der einzige, der die Unsicherheit des bisher gebräuchlichen Begriffs erkennt, — aber freilich eine sonderbare Folgerung daraus zieht! In seiner Analyse der Bach'schen *D*moll Fuge weiss er nämlich oft selbst nicht, ob er einen *Dux* oder *Comes* vor sich hat, was er durch beigesetzte Fragezeichen ausdrückt, wie folgender Auszug zeigt.





Hierzu macht nun André u. a. folgende Bemerkungen:

»Allein was man aus dem mit dem 32sten Takte im Basse eintretenden Thema machen soll, weiss ich in der That nicht, da es seiner sonderbaren Tonführung wegen weder den Führer noch den Gefährten dieser Fuge charakterisirt, obgleich es mit dem Quartensprung des letztern anfängt«.

»Mit dem 49sten Takte tritt nun abermals das Thema auf eine ebenso unbestimmte Art abgefasst im Diskant ein, da sein Quartensprung den Gefährten, seine übrige Tonführung aber den abermals in der Haupttonart stehenden Führer charakterisirt«. — »Worauf im 29sten Takte der Diskant mit der Tonführung des Führers in der Tonart der Quinte eintritt, obgleich es fast scheinen möchte, als solle dieser Vortrag des Thema hier den ausserdem fehlenden Gefährten darstellen«. —

Anstatt nun einzusehen, dass der gebräuchliche Begriff nicht auf die Bach'sche Fuge passe, wie auf die allermeisten vorhandenen Fugen nicht, behauptet André, dass die Bach'sche Fuge nicht zu dem Begriff passe und deshalb — regellos sei, wie die meisten Kontrapunkte in des grossen Meisters »Kunst der Fuge« es seien!

Ich habe diesen Aberglauben der alten Lehre eine geraume Zeit getheilt. Die daraus entstehenden Verlegenheiten den Schülern gegenüber brachten mich endlich auf die so nahe liegende Frage: wo denn die Schuld des Zwiespalts und der Unsicherheit in diesem Punkte liege, in dem Irrthum so vieler Meister, oder in dem Irrthum der Theoretiker?

Ob man in den vorhandenen Fugen einen Führer oder Gefährten vor sich hat, dachte ich, wissen die Theoretiker und weiss ich selbst nur selten mit Bestimmtheit anzugeben; aber dass die Wiedererscheinung des Thema entweder eine vollständige oder unvollständige Nachahmung ist, unterliegt in keinem Fall dem geringsten Zweifel. Und siehe da, sobald ich anstatt des Wortes »Gefährte« oder »Antwort« den Ausdruck »erste Nachahmung« setzte, war für mich und meine Schüler jede Unsicherheit, waren namentlich auch die vielen Ausnahmen verschwunden, welche jener vertrackte Begriff als unausbleiblichen, nebelhaft wirren Tross hinter sich herschleppt!

Nun werden die Anhänger der alten Lehre freilich einwenden: eine Nachahmung des Thema ist die erste Wiederholung desselben allerdings; allein wenn diese Wiederholung in der Tonart der Dominante geschehen soll, so stellt die Theorie eine Anzahl Regeln (mit einer Anzahl von Ausnahmen vergesellschaftet!) auf, die nur dieser Dominantennachahmung zukommen, und darum, nämlich zum Unterschied von allen Nachahmungen auf den anderen Tonstufen, gab man jener den besondern Namen »Gefährte« oder »Antwort«.

Warum man aber der »ersten Nachahmung« auf der Dominante nicht dieselben Regeln zuschreiben könnte, wie dem »Gefährten«, kann ich wenigstens nicht begreifen, wenn auch jene Regeln alle in der Natur der Sache begründet wären.

Das sind aber die meisten davon ganz und gar nicht, was sich zeigen wird, wenn wir diese Regeln einer strengen Prüfung unterwerfen, was nun geschehen soll. Also:

Erste Regel.

Der Gefährte wiederholt auf der Dominante den Inhalt des Führers Schritt für Schritt.

Diese Regel ist bestimmt und sicher; mit dieser Regel könn-

ten wir für alle Gefährten vollkommen ausreichen, deren Thema in der Haupttonart anfängt und schliesst.

Gleichwohl behauptet die bisherige Theorie: das geht nicht immer, das ist nicht immer erlaubt, und zwar in folgenden Fällen nicht:

Dritte Regel.*)

Hebt der Führer mit einem Schritte von der Tonika auf die Dominante an, so antwortet der Gefährte mit einem Schritte von der Dominante auf die Tonika.

Und umgekehrt: hebt der Führer mit einem Schritte von der Dominante auf die Tonika an, so antwortet der Gefährte mit einem Schritte von der Tonika auf die Dominante.

Nach dieser Regel und der daraus folgenden weiteren Bestimmung, dass nämlich bei nächster Gelegenheit in die treue Quintennachahmung übergegangen werden solle, würde z. B. das folgende Thema bei *a.* wie bei *b.* gebildet sein müssen.



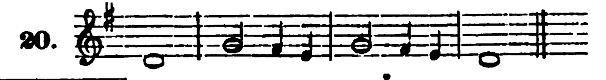
Hier ist der Sekundenschritt des Thema von *g* zu *a* im Gefährten bei *b.* zu einem Terzenschritt, *c — e*, erweitert und dadurch und von da an die richtige Nachahmung in der Quinte gewonnen worden.

Zuweilen kommen aber auch Fälle vor, wo der sogenannte Gefährte nicht durch Erweiterung, sondern durch Verengerung eines Intervallenschrittes zur treuen Nachahmung zurückgeführt werden muss, wie folgendes Beispiel von Albrechtsberger zeigt.



Wer fühlt hier nicht augenblicklich die widerwärtige Verhunzung der natürlich hinfliessenden Melodie des Thema durch die zweimalige Wiederholung des *g* im Gefährten?

Dies hat denn auch hie und da einmal Einer gefühlt, und daraus ist die weitere Dehnung dieser Regel geflossen, welche sagt: wenn der nahe Schritt des Gefährten keine gute Gelegenheit zum Uebergang in die Quinte bietet, d. h. die Melodie des Gefährten verdirbt, so muss man weiterhin eine bequemere Gelegenheit dazu suchen, — z. B. den vorstehenden Gefährten in folgender Weise bilden.



*) Ich nehme die Regeln nach einer mir bequemer scheinenden Ordnung vor.

Macht sich auch das nicht, heisst es sodann, nun — so kann man allenfalls den Gefährten ganz in der Quarte anstatt in der Quinte fortführen. Dieser Erlaubniss hat sich denn u. A. auch Bach in seiner *Cis* dur Fuge bedient.



Wo bleibt nun aber nach der bisherigen Lehre das Kennzeichen des Gefährten, die Nachahmung in der Dominante?

Der unbefangene Schüler wird daher fragen: Warum ist denn diese Regel gegeben worden? Warum muss denn der Quintenschritt am Anfang des Thema vom Gefährten mit dem Quartenschritt wiedergegeben werden?

Die Theorie antwortet: Um den schroffen, unvermittelten Uebergang aus der Tonika in — die Dominante zu vermeiden!

Wollte man, heisst es, den Quintensprung des Führers in der Tonika mit dem Quintensprung des Gefährten in der Dominante wiedergeben, das obige Beispiel also wie folgt, —



so würde die Dominantenharmonie zu schnell auf die tonische folgen und — das Gefühl beleidigen. Deshalb wird der Gefährte in der angegebenen Weise verändert. Die tonische Harmonie kann dadurch etwas länger in der Gegenharmonie zum Gefährten festgehalten und der Uebergang in die Dominantenharmonie sanfter vermittelt werden.

Wer lächelt nicht über diesen Grund, wenn man ihn prüfend mit den tausendfältigen Fakten unserer Tonkunst vergleicht!

Gab es in Wahrheit eine Zeit, wo das Ohr einen unmittelbaren Uebergang aus der Tonika in die Dominante als zu schroff empfunden hätte? Sie müsste weit hinter uns liegen! Gewiss ist, dass viele frühere Generationen, wie wir auch, gerade diese Modulation als die allernatürlichste und mildeste empfanden und empfinden.

Wird Derjenige, welcher nicht von der Gewohnheit dieser Regel befangen ist, sich durch folgende Harmonisirung der obigen treuen Nachahmung beleidigt fühlen?



oder:



In der zweiten Fassung bleibt ja die Harmonie den ganzen dritten Takt und in der ersten Hälfte des vierten Taktes in der Tonika.

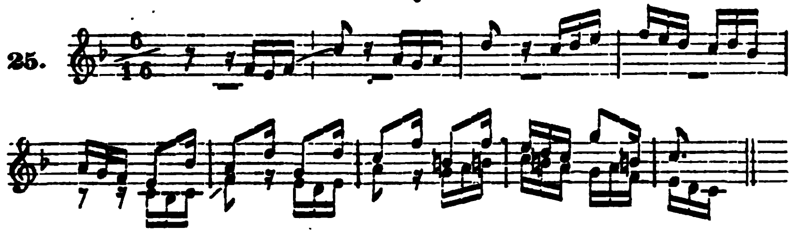
Noch mehr! Die Praxis zeigt und die Theorie erlaubt, dass der ganze Gefährte mit tonischen Harmonien begleitet werde. Und selbst das kann sich mit der treuen Dominantennachahmung vertragen, z. B.

24.



In folgendem Beispiel von Bach ist der Quintensprung des Thema im Gefährten nach der alten Regel in den Quartensprung verwandelt.

25.



War die Aenderung nöthig? Konnte der Gefährte nicht auch seinen Quintensprung machen, wie folgt, ohne das Ohr durch schroffe Modulation zu beleidigen?

26.



Hier ein anderes Beispiel von Bach nach der alten Regel, —

27.



und dazu die Frage: ob der Gefährte in der folgenden treuen Nachahmung nicht zu fassen gewesen wäre?



Man gehe alle Fugen der Art durch, und man wird sehen, dass bei den allermeisten die treue Nachahmung beibehalten werden kann, wenn man eine kleine und ganz ungezwungene Aenderung in der Melodie des Gegensatzes macht.

Aber wie? Oben habe ich zu verstehen gegeben, dass die Praktiker die Regeln der Theoretiker wenig respektirt haben, und hier sehen wir Bach eine dieser Regeln in den vorgeführten Beispielen streng befolgen.

Leider hat er das öfters, nicht immer, gethan. Alle »Nicht immer« erklärte man aber für Ausnahmen, das »Oefters« für die Regel. Umgekehrt wäre es schon natürlicher gewesen. Darüber weiter unten ein Mehreres. Für jetzt bin ich zufrieden, wenn ich, wie ich hoffe, den Ungrund der fraglichen Regel nachgewiesen habe. Und dass mancher Komponist vor mir das schon eingesehen hat, möge der folgende Anfang einer Doppelfuge aus Fr. Schneider's »die Sündfluth« beweisen.




Sopran.
Und sei-ne Lie - be in E - wig - keit,
ho - va's Na - men und sei - ne Lie - be in
- - - - men.
a - - - - - - - - - men.
Prei - set, Wel - ten, Je - ho - va's Na - men
E - - - - - - - - - - - - wig-
Und sei - ne
Prei - set, Wel - ten, Je-
und sei-ne Lie - be in E - - - - - - wig-
keit, a - - - - - - men.
Lie - be in E - wig-keit, a - - - - - men.

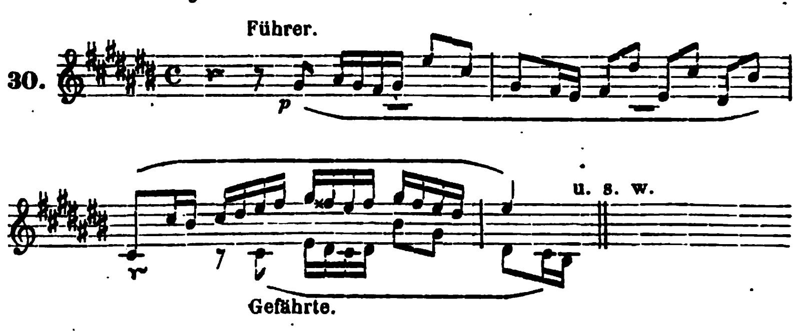


Zweite Regel.

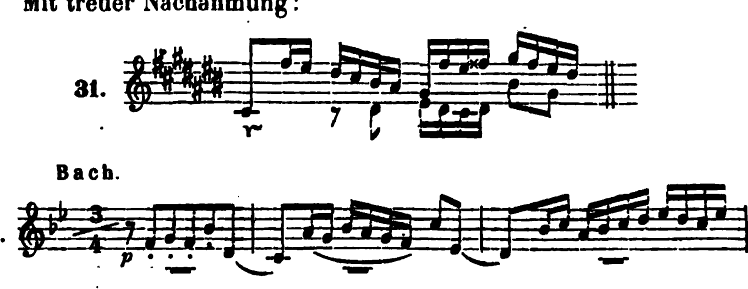
Hebt der Führer mit der Dominante an, so antwortet der Gefährte auf dieselbe mit der Tonika.

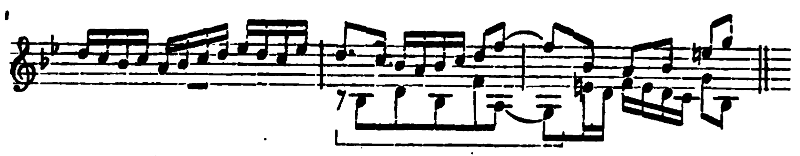
Da der Grund hier wie bei der vorigen Regel derselbe bleibt, nämlich: Vermeidung der zu schroffen Modulation, so kann ich mich der Kürze wegen darauf beschränken, die Grundlosigkeit dieser Regel gleich an einigen Beispielen darzuthun.

Bach. *Fuga* III. *Parte* I.



Mit treuer Nachahmung:





Mit treuer Nachahmung:



Zu welchen vertrackten Bildungen diese Regel verleiten kann, zeigt auffallend genug eine Fuge von Händel in seinen Suiten für Klavier.



An diesem Thema ist die Stimmung eines heiteren, unbekümmerten, leichtfertigen Gemüthes nicht zu verkennen.

Aber der sogenannte Gefährte!



Ist das wiederholte, stillstehende *f* am Anfang des zweiten Viertels nicht eine Lähmung des im Thema gleichsam einen freudigen Ausruf verkündenden Motivgliedes?





Die Nachahmungen 4, 5, 6, 7, 8 sind treu. Nach der alten Theorie träte also hier der Führer fünfmal ohne seinen Gefährten auf! Letzterer erschiene überhaupt in der ganzen Fuge nur drei—, der Führer zehn mal! Ein schlechter Führer, der seinen Gefährten so oft aus den Augen lässt!

Ebenso den Charakter verletzend ist der Gefährte des ersten Thema von der folgenden Doppelfuge aus Händel's Suiten.



Nun wird man vielleicht sagen: wie sollte denn der Gefährte der ersten Fuge treu haben eintreten können, da der Schluss des Thema so bestimmt auf die Tonika fällt?



Hierauf ist entgegen zu fragen: Was zwingt den Komponisten, den Schluss seines Thema so zu bilden, dass nur eine verdorbene Nachahmung in der Quinte möglich wird?!

Darf ein Thema nicht schon nach der Quinte moduliren? War das Händel'sche Thema nicht auf folgende Weise zu gestalten, —



wo der Eintritt der Nachahmung auf der Dominante richtig und charaktertreu erscheint?

Vierte Regel.

Wenn der Führer mit der Tonika anhebt und ihr als harmonischen Ton den siebenten Ton der Tonleiter folgen lässt, so wird statt des letztern der nächst tiefere Ton genommen und von dieser Abweichung bei dem nächstgelegenen Punkte wieder in die getreue — Nachahmung — (es ist vom Gefährten die Rede) zurückgegangen.

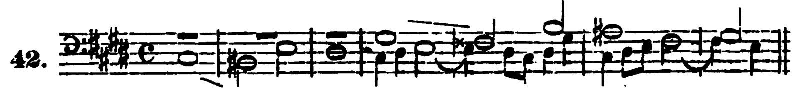
Hiernach ist das folgende Bach'sche Thema *a.* im Gefährten verändert wie bei *b.*



Ob es wohl nicht auch mit der treuen Nachahmung sich hätte machen lassen? etwa:



In der obigen *H*dur Fuge hat Bach die alte Regel befolgt, in der *Cis*moll Fuge nicht.



Diesen Fall und gar viele, wo die Komponisten das Bessere empfunden und die unbegründeten Regeln ignorirt haben, lassen die Theoretiker passiren, aber als — Ausnahmen! Während man vernünftigerweise die Ausnahmen als die wahren Regeln und die falschen Regeln als die Ausnahmen erklären sollte.

Fünfte Regel.

Wenn der Führer mit Tonika und Dominante am Ende einen Halbschluss macht, so antwortet der Gefährte darauf mit Dominante und Tonika, um einen Ganzschluss zu bilden.

Diese Regel hat einen vernünftigen Grund. Denn mit der treuen Nachahmung der Halbkadenz am Schlusse des Gefährten würde man mit der Modulation wieder in eine neue Dominante gerathen und dadurch gleich im Anfang des Tonstückes sich zu weit von der Haupttonart entfernen.

Sechste Regel.

Wenn der Führer in der Tonart der Dominante schliesst, wendet sich der Gefährte dafür zurück in den Hauptton.

Aus demselben Grunde ist auch diese Regel richtig. Denn wenn die Modulation des Thema nach der Dominante von der Nachahmung auf der Dominante treu nachgeahmt würde, so geriethe man in den Quintenzirkel, der mit Recht als zu mechanisch und zu weit modulirend verworfen wird.

Dagegen liegt bei solchen Thematen, die am Schlusse in die Dominante übergehen, wenn unmittelbar daran sich der Eintritt der ersten Nachahmung schliesst, gar kein Grund vor, den Quintenschritt des Thema beim Gefährten in einen Quartenschritt zu verwandeln, denn der schroffe Uebergang (!) in die Dominante ist ja schon im Thema selbst vollführt worden!

Obwohl nun die Theorie diesen Fall berücksichtigt und die richtige Regel dafür giebt, so ändern doch die Fugenkomponisten unbegreiflicherweise den Gefährten nicht selten auch da nach der alten dritten Regel um, bringen die Quinte des Thema im Gefährten als Tonika. Selbst Bach, wie folgendes Beispiel zeigt, — obgleich die Quinte nicht einmal unmittelbar auf die Tonika, sondern erst nach der eingeschobenen Terz erscheint!

Fuga super Thema Regium.



Und alle diese unziemlichen Umänderungen der ersten Nachahmung wegen der schroffen Modulation!

Sind die Themata aber am Anfange aus anderen Intervallen gebildet, als die obigen Regeln aufstellen, so wird die erste Nachahmung, der Gefährte, ganz treu in der Dominante wiederholt, z. B.



Da tritt zwar die schreckliche Modulation nach der Dominante gleich in der schroffsten Weise auf, denn die harmonische Note des Gefährten ist entweder *dis* wie bei *c.*, und das vorhergehende *e* unter *b.* nur eine Wechselnote, oder beide Sechzehntelnoten des Gefährten sind Akkordtöne, *e* die Quinte des tonischen Dreiklangs, *dis* die Terz des Dominantseptakkordes von *E* moll; in beiden Fällen ist die Modulation nach Versicherung der alten Theorie schroff, aber hier hat's nichts zu sagen, hier erträgt's das Gefühl des Hörers!

Aus den vorstehenden Bemerkungen hat der Leser hoffentlich die Ueberzeugung gewonnen, dass erstens die besondere Bezeichnung »Gefährte« unnütz ist, weil das Ding, das man so nennt, eben nichts Anderes ist, als eine Nachahmung des Thema, wie alle anderen Wiederholungen des letzteren in der ganzen Fuge; dass zweitens die vielfachen Regeln und Ausnahmen dazu gar keinen reellen Grund haben, indem die treue Nachahmung überall (mit Ausnahme der Modulation des Thema in die Dominante) ausgeführt werden kann, ohne das ästhetische Gefühl zu beleidigen; dass drittens der besondere Name und die dazu gegebenen Regeln nicht allein den

Schüler verwirren und ängstlich machen, sondern selbst die Lehrer unter einander, ja mit sich selbst in Widerspruch und Verlegenheit bringen, die Praktiker aber gar oft zu ganz geschmacklosen, unästhetischen Bildungen verleiten. Wo eine Wiederholung des Thema als Führer (*Dux*) oder als Gefährte (*Comes*) zu betrachten, wissen die Kenner, wie schon bemerkt und bewiesen worden, selbst nicht immer zu bestimmen; dass man aber eine Nachahmung des Thema vor sich habe, ist niemals zu verkennen, mag diese Nachahmung auch mehr oder weniger auffallende Abweichungen vom Thema zeigen, wie sie z. B. gleich in der *D*moll Fuge von Bach so oft auftreten und André in Verlegenheit gesetzt haben.

Nun kann aber dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein, dass ich in der Polemik gegen den Gefährten gewissermassen mir selbst widerspreche.

Denn einestheils gestatte ich den Nachahmungen in der Fuge grosse Freiheiten hinsichtlich der veränderten Intervallenschritte, und anderntheils dringe ich bei der Bildung des Gefährten, der ersten Nachahmung, auf die strengste Treue der Intervallenschritte.

Dieser scheinbare Widerspruch wird sich indessen durch folgende Bemerkung aufheben lassen. Allerdings kommt auf die unbedingte Treue der Intervallenschritte in den Nachahmungen der Fuge im Allgemeinen so wenig an, wie bei den Nachahmungen in den modernen Musikformen. Aber darauf kommt es überall an, dass die gute Melodie des Thema durch die freiere Nachahmung in keine schlechte verwandelt werde.

Der Gefährte möge daher auch fernerhin nach den alten Regeln gebildet werden, wenn er den Fluss und die Schönheit der Themamelodie nicht verletzt, aber man lasse sich durch diese unbegründeten Regeln nicht zu unmelodischen, starren, stockenden u. s. w. Nachahmungsmelodien zwingen. Man kann die erste Nachahmung nach den alten Regeln verändern, aber man muss es nicht.

Seit Jahrhunderten schreiben die Fugenlehrer einander nach: Wenn das Thema einen getreuen Gefährten nicht erlaubt, so ändere man diesen, — wobei stillschweigend zugegeben wird, dass der letztere zuweilen in ästhetischer Hinsicht ganz erbärmlich ausfallen kann.

Nirgends aber habe ich den doch jedenfalls natürlicheren und vernünftigeren Rath gelesen: Wenn das Thema unbedingt keinen guten Gefährten zu bilden erlaubt, so ändere jenes um, oder — wirf es weg! Die Erfindung des Thema steht uns ja frei; bei der Nachahmung desselben sind wir an gewisse Bedingungen gebunden!

Uebrigens spricht für die Treue der ersten Nachahmung doch auch ein nicht zu verwerfender Grund. Da diese nämlich unmittelbar auf das Thema folgt und sie wegen der Zweistimmigkeit am

deutlichsten hervortritt, so wird ihre Treue oder Untreue am schärfsten erkannt. Am Anfange aber wenigstens wirkt eine ganz treue Nachahmung angenehmer und befriedigender als eine mehr oder weniger untreue. Wogegen aber im Weitergange der Fuge kleine Veränderungen des Thema wieder zur angenehmen Abwechselung und Vermeidung der Monotonie dienen können, die bei lange fortgesetzten, ganz gleichen Wiederholungen eines musikalischen Gedankens unausbleiblich sich einfinden muss.

VI. Durchführung und Wiederschlag *(Repercussio)*.

Wie die alte Theorie das Thema unnöthigerweise noch Führer, die erste Nachahmung ebenso überflüssig Gefährte nennt, führt sie als fernere Theile der Fuge auch noch: Durchführung und Wiederschlag (*Repercussio*) auf.

Wer zu erfahren wünscht, was die alten Theoretiker damit gemeint und nicht gemeint haben, lese in André's Fugenlehre den Abschnitt »*D.* Vom Wiederschlage« nach, wo man die verschiedenartigen Erklärungen darüber vom 16ten Jahrhundert an bis zu Marpurg im Dunkel herumtappen und gegen einander anrennen sehen kann.

Und wenn man ferner bemerken will, wie weit in der Aufhellung und Sicherstellung dieser Begriffe die neuere Zeit gekommen ist, so mögen hier einige Stellen von André folgen, der sich am ausführlichsten darüber expektorirt hat.

1) »Nach der gegenwärtigen Behandlungsart der Fuge bezeichnet man durch das Wort Wiederschlag oder Repercussion eine jede solche Abtheilung der Fuge, in welcher Führer und Gefährte nach einer vorgeschriebenen Ordnungsfolge eintreten und abtreten.«

2) »Von diesen Abtheilungen zeichnen sich nun die erste und die letzte dadurch gegen die übrigen aus, dass bei der ersten sämmtliche an der eigentlichen Bearbeitung« — und nun kommt eingeklammert das zweite Wort — (»Durchführung«) »der Fuge theilnehmende Stimmen, eine nach der andern, eintreten, und dass bei der letzten sämmtliche Stimmen einen vollkommenen Schluss bilden. Die mittleren Wiederschläge sind, sowie der erste, ohne harmonische Kadenz, und werden einer mit dem andern durch die Zwischenharmonie (Zwischenspiel) verbunden.«

3) »Nur der erste Wiederschlag einer vierstimmigen Quintenfuge muss nach dem einen oder andern der beiden folgenden Schemata bei *A.* und *B.* eingerichtet sein.«

»*A.*	1.	Bass,	Tenor,	Alt,	Diskant.
	2.	Alt,	Tenor,	Bass,	Diskant.
	3.	Alt,	Diskant,	Bass,	Tenor.
	4.	Bass,	Diskant,	Alt,	Tenor.
oder: *B.*	1.	Diskant,	Alt,	Tenor,	Bass.
	2.	Tenor,	Alt,	Diskant,	Bass.
	3.	Tenor,	Bass,	Diskant,	Alt.
	4.	Diskant,	Bass,	Tenor,	Alt.«

»Die nachfolgenden Wiederschläge können das Fugenthema auch nur in drei Stimmen« — (als was? als Führer oder Gefährte, der erste einmal, der letzte zweimal, oder umgekehrt?) — »oder zwei Stimmen vortragen; ja, sie können selbst mitunter nur drei- oder zweistimmig abgefasst sein. — Der letzte Wiederschlag muss aber, wie schon bemerkt, wiederum sämmtliche an (?) — der Durchführung der Fuge theilnehmende Stimmen enthalten.«

4) »Wenn nun auch, wie schon gesagt, ein Wiederschlag in dieser oder jener Nebentonart nicht gerade vierstimmig zu sein braucht, so muss er doch

jederzeit Führer und Gefährten

und diese der Modulation der betreffenden Nebentonart gemäss abgefasst enthalten.«

5) »Eine alleinige Durchführung des Führers einer Fuge

kann übrigens ganz gut stattfinden,

wenn sie den Vorschriften der Modulation gemäss behandelt wird.« (!)

6) »In der Mitte der Fuge kann man auch die zweite Stimme eines Wiederschlages

in der Terz oder Sexte

eintreten lassen, allein da eine auf diese Weise eintretende Stimme einer Quintenfuge ebenfalls nicht den Gefährten derselben vorträgt, so muss dieser in der dritten Stimme eintreten, auf welche dann die vierte Stimme in demselben Verhältniss folgen kann, in welchem die zweite Stimme der ersten gefolgt ist.« —

Ich habe die Sätze bei weitem nicht alle abgeschrieben, durch welche André die Lehre vom Wiederschlag deutlicher und sicherer vorzutragen meint, als alle Fugenlehrer vor ihm gethan haben! Aber die gegebenen sechs Pröbchen werden dem, welcher sie mit einander vergleichen will, genügen!

Im ersten Satze muss ein Wiederschlag Führer und Gefährten enthalten; der vierte Satz wiederholt diese Regel; im fünften Satze kann eine alleinige Durchführung des Führers genügen!

Nach André's Erklärung des Gefährten ist, wie wir früher erfahren, die erste Nachahmung unbedingt der Gefährte, mag diese Nachahmung in der Quinte oder in der Oktave folgen. Im sechsten Satze kann die zweite Stimme eines Wiederschlages in der Mitte der Fuge auch in der Terz oder Sexte eintreten, aber dann muss die dritte Stimme den Gefährten bringen und die vierte Stimme in demselben Verhältniss folgen! Wenn aber der Wiederschlag oder die Durchführung nur drei oder nur zwei Nachahmungen enthält?

Doch genug von Regeln über Worte, die wir für die vollständigste Erklärung aller möglichen Fugen gar nicht brauchen, die ganz und gar überflüssig dabei sind!

Der Schüler hat wohl schon selbst bemerkt, dass das ganze Gewäsch mit und über Wiederschlag und Durchführung nichts Anderes ist, als was ich als erste, zweite, dritte u. s. w. Nachahmungsreihe bezeichnet habe, deren mehr- oder wenigerstimmige Erscheinungsweisen durch die Zwischenspiele deutlich angekündigt und von einander geschieden, abgetheilt werden; dass ferner alle Merkmale, welche den Wiederschlägen und Durchführungen von der alten Theorie beigelegt werden, in meiner Erklärung durch Ton- und Stimmenordnung der Nachahmungen schon angegeben sind, welche Bestimmungen nirgends einem Missverständniss unterliegen können, während die Regeln über Wiederschlag oder Durchführung zum Theil gar nichts bedeuten, weil die Praxis sie nicht befolgt, zum Theil einander widersprechen, wie wir eben an den André'schen sechs Sätzen erfahren haben.

Und so hoffe ich auch die Ausscheidung dieser Ausdrücke: »Wiederschlag« und »Durchführung« aus meiner Lehre gerechtfertigt und zur Vereinfachung und Erleichterung derselben einen weiteren Beitrag geliefert zu haben.

VII. Orgelpunkt.

Die bisherige Theorie der Fuge zählt unter deren Merkmalen auch den Orgelpunkt mit auf.

Wenn er ihr wesentlich angehörte, dürfte er keiner Fuge fehlen, oder die, welcher er fehlte, wäre keine ächte Fuge.

Es giebt aber Fugen genug, die keinen Orgelpunkt haben.

Man kann ihn bringen, man kann ihn weglassen, wie in jeder anderen modernen Komposition eben auch. Daher ist er kein wesentliches Erforderniss der Fuge.

VIII. Zwischenspiel.

Hierzu nur folgende Bemerkung.

Meiner Ansicht nach sind die Zwischenspiele, welche aus Motiven und Motivgliedern des ersten Gegensatzes oder auch aus neuen Motiven beim ersten Eintritt gebildet sind, den aus dem Thema gezogenen vorzuziehen. Denn wenn, namentlich in einer längeren Fuge, die thematische Arbeit ununterbrochen auftritt, so wird zwar dadurch die Einheit in höchster Potenz gewonnen, aber die Mannichfaltigkeit auch verloren. Um Letzteres zu vermeiden, hat man eben das Zwischenspiel in die Fuge eingeführt. In diesem sollte das Thema verschwinden, damit dessen Wiedererscheinung uns dann von neuem erfreue. Dieser Zweck wird aber nur zur Hälfte erreicht, wenn das Thema auch in den Zwischenspielen, obgleich nur theilweise, zergliedert, forsertönt. Indessen lässt sich hier wie überall dem Genie kein absolutes Gesetz vorschreiben. S. Bach hat die Zwischenspiele in vielen seiner Fugen aus Theilen des Thema gewebt, welche Bildungen man auch nicht schelten wird.

IX. Schlüsse.

Die Hauptregel für die Fuge ist, wie schon bemerkt, der ununterbrochene Fluss bis an's Ende, ohne förmlichen Schluss oder Halbschluss als bemerkbaren Ruhepunkt, ausser dem Ganzschluss am Ende.

In einer Fuge von Hummel findet sich eine Ausnahme von dieser Maxime, wie folgende Stelle mit der ausruhenden Halbkadenz daraus zeigt.



Allein hier hatte Hummel eine Absicht, welche die Ausnahme wohl rechtfertigt. Es folgt nämlich darauf eine zweistimmige kanonische Engführung, oder vielmehr ein ganzer kleiner Kanon über das Thema, und um diesen dem Hörer recht scharf erkennbar vorzuführen, liess er die Polyphonie vorher in die volle Homophonie übergehen, machte eine Halbkadenz und liess dazu auch noch eine Pause eintreten. Man fühlt, wie klar nun diese Engführung, noch dazu zweistimmig, ohne Nebenstimmen, —



vom Hörer gefasst werden muss.

Zugleich liefert diese Stelle einen höchst pikanten Beitrag zu den harmonischen Freiheiten, zu welchen die kanonische und fugirte Schreibart den Komponisten führen oder zwingen mag. Die × zeigen darauf hin: *fis* und *f*, später *e* und *es* kommen zusammen! Das klingt sehr herb, wird aber durch die kanonische Nachahmung vergütet.

Bedenklicher als solche harmonische Herbigkeiten ist das Zurückfallen in langsamere Rhythmen, wenn lebhaftere vorausgegangen sind, wie hier die gleichen ganzen Noten unter der Einhakung vorstellen. Der Satz wird dadurch etwas lahm. Schwerer als harmonische Herbigkeiten lässt sich das Gefühl solche rhythmische Mattigkeit gefallen. Sie wäre durch eine Nebenstimme leicht zu beseitigen gewesen, etwa so:



Die Erkennbarkeit des Kanons hätte dadurch nicht gelitten, denn das Ohr wäre durch den zweistimmigen Eintritt desselben hinlänglich aufmerksam geworden, und die später eintretende Stimme deckte durch ihre hohe Lage und rhythmisch verschiedene Bewegung den Gang der beiden kanonischen Stimmen nicht.

